

تصدر عن دار ميريت للنشر

كتاب أدبي غير دوري | العدد 38 | فبراير 2022

قراءات في رواية "فاصلة بين نهرين»

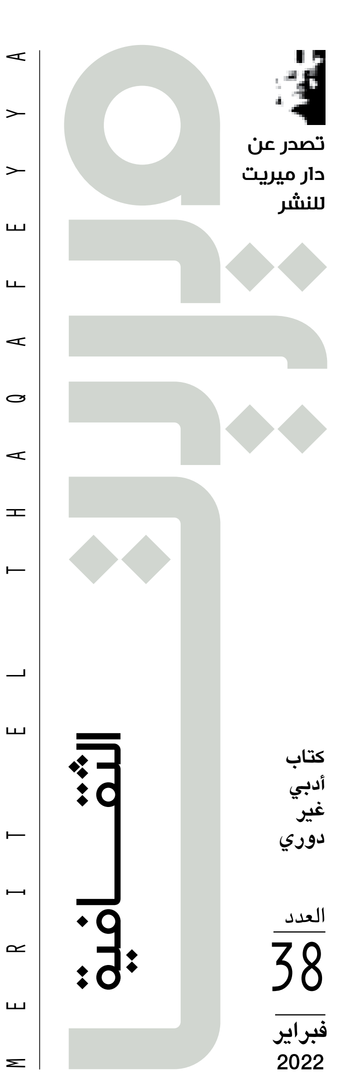


السيدة عائشة أكثر نساء المسلمين إثارة للجدل

الهجرة الخارجية في متخيل الإنسان الأمازيغي

جامعاتنا «الحديثة» وأزمة تجديد الخطاب

جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب قديمًا وحديثًا



قواعد النشر في «ميريت الثقافية» :

تنحاز «**ميريت الثقافية**» للكتابة الإبداعية والثقافية الجادة، التي تعبر عن فكر ورسالة التنوير، ويسعدها أن تقبل المساهمات الأدبية والثقافية وفق المتطلبات الآتية :

- أن تكون المادة المرسلة مخصصة حصريًا لـ «**ميريت الثقافية**»، ولم يسبق نشرها بأي وسيلة نشر أخرى.
- ترسل المادة مكتوبة ومصححة على برنامج «وورد» Word، ولا تُقبل الأوراق المطبوعة، أو الملفات بصيغ أخرى (مثل PDF).
- المجلة غير ملزمة بتقديم تفسير عن عدم النشر، وميعاد النشر يخضع لأولويات المجلة وأسبقية إرسال المواد.
- ترتيب المقالات وأسماء الكُتَّاب يخضع لاعتبارات فنية خالصة، وليس له علاقة على الإطلاق بأهمية المبدعين، والمجلة تعتز بكل كُتَّابها وقرائها.

المدير العام: **محمد هاشم**

رئيس التحرير : **سمير درويش**

نائب رئيس التحرير : **عادل سميح**

مدير التحرير : **سارة الإسكافي**

التنفيذ الفني : **إسلام يونس**

الماكيت الرئيسي والتصميم
إهداء من
أحمد اللبَّاد

المراسلات : **دار ميريت للنشر** ، 32 شارع صبري أبو علم ، القاهرة ، مصر
email: miritmag@gmail.com

المحتوى

افتتاحية

إبداع ومبدعون

نون النسوة : (قراءات في رواية "فاصلة بين نهرين" لغفران طحان)





محتويات



الرسوم الداخلية المصاحبة لمواد باب «**إبداع ومبدعون**» **للفنان العراقي ضياء العزاوي (1939- ...)**



الرسوم المصاحبة لمواد باب «نون النسوة» **للفنانة المصرية فاتن النواوي (1951- ...)**



الصور الفوتوغرافية في بدايات الأبواب، وفي ظهر الغلاف **للفوتوغرافي المصري زاد محمد (1998- ...)**

افتتاحية



سمير درويش
رئيس التحرير

السيدة عائشة..

أكثر نساء المسلمين إثارة للجدل حتى يومنا هذا!

هذه بعض نماذج فقط تدلل على إشكالية شخصية السيدة عائشة بنت أبي بكر، وعلى أقوالها ومواقفها التي لا تزال موضع خلاف حتى الآن، وأكثرها جدلًا قولها إن رخصة إرضاع الكبير لم تكن تخص سهلة بنت سهيل التي سألت النبي فرخصه لها، عكس موقف باقي زوجاته، فكانت تأمر أختها أم كلثوم وبنات أخيها أن يرضعن من أحبت أن يدخل عليها من الرجال!

السيدة عائشة بنت أبي بكر، زوج النبي محمد صلى اللّه عليه وسلم، من أكثر الشخصيات الإسلامية إثارة للجدل، سواء برواياتها للأحاديث المنسوبة إلى النبي، أو بأفعالها التي وردت في كتب السيرة، وأشار القرآن إلى بعضها، منذ قصة زواجها وهي طفلة في التاسعة، حتى مشاركتها في الحرب ضد علي بن أبي طالب من فوق ظهر جملها، مرورًا بحادثة الإفك التي زلزلت المجتمع وقتها، وقسَّمت الصحابة بين مصدق ومنكر، الأمر الذي كان له أكبر الأثر على المسلمين فيما بعد.

حسب الروايات فإن النبي –بعد وفاة زوجته الأولى خديجة بنت خويلد، وقبل الهجرة بعامين– كلف «خولة بنت الحكيم» أن تخطب له السيدة عائشة وكان عمرها ست سنوات، ودخل بها عام (2 هجرية) بعد غزوة بدر وكان عمرها تسع سنوات، فعن هشام بن عروة، عن أبيه، عن عائشة: "أن النبي تزوجها وهي بنت ست سنين، وأُدخلت عليه وهي بنت تسع، ومكثت عنده تسعًا". أخرجه البخاري (5133)، ومسلم (1422). كما روى ابن ماجه (1632) –وصححه الألباني– أن عائشة قالت: «تزوجني النبي في شوال وبنى بي في شوال، فأي نسائه كان أحظى عنده مني؟". وتوفي النبي في شهر ربيع أول سنة 11 هجرية وعمرها 18 عامًا تقريبًا، بينما عاشت حتى 65 عامًا وتوفيت عام 58 هجرية–678م.

عائشة هي الزوجة البكر الوحيدة للنبي، وكانت تباهي باقي زوجاته بذلك، لكن الأهم

أنها كانت أقربهن إليه، حيث فضَّل أن يموت في فراشها، كما كانت أكثرهن علمًا، فقد قال الحاكم في المستدرك: "إن ربع أحكام الشريعة نقلت عن السيدة عائشة"، وقال أبو موسى الأشعري (في جامع الترمزي- كتاب الدعوات): "ما أشكل علينا أصحاب رسول اللّه حديث قط فسألنا عائشة، إلا وجدنا عندها منه علمًا".

ينسب للسيدة عائشة مجموعة من الأحاديث التي تشكك في صحة جمع القرآن على صورته النهائية، وهو أمر جلل لو صدقنا ما ورد من أقوال في الفقرة السابقة عن علمها الذي يفوق علم كبار الصحابة، ومن أمثلة ذلك الحديث الذي أورده جلال الدين السيوطي في كتاب «الإتقان في علوم القرآن» ج2 ص66: «عن عروة بن الزبير، عن عائشة قالت: كانت سورة الأحزاب تُقرأ في زمن النبي مائتي آية فلما كتب عثمان المصاحف لم يقدر منها إلا على ما هو الآن"، وهو يشير إلى أن "لجنة عثمان" لم تجمع القرآن كله، بل ما استطاعت أن تصل إليه فقط!

وما يزيد الأمر إرباكا أن هذا الحديث يتوافق مع الحديث الذي رواه عبد اللّه بن الإمام أحمد في «زوائد المسند» (21207)، وعبد الرزاق في "المصنف"، وابن حبان في "صحيحه"، والحاكم في "المستدرك"، والبيهقي في "السنن"، وابن حزم في "المحلى"، من طريق عاصم بن بهدلة، عن زر، قال: قال لي أبيُّ بن كعب: «كأين تقرأ سورة الأحزاب؟ أو كأين تعدها؟» قال: قلت له: ثلاثًا وسبعين آية، فقال: قط، لقد رأيتها وإنها لتعادل سورة البقرة، ولقد قرأنا فيها: "الشيخ والشيخة إذا زنيا فارجموهما البتة نكالًا من اللّه واللّه عزيز حكيم".. ومعروف أن أبيَّ أحد أربعة أوصى النبي أن يؤخذ القرآن منهم كما ورد في البخاري: "من ابن مسعود وأبي بن كعب، ومعاذ بن جبل، وسالم مولى أبي حذيفة".

وعن آية الرجم تلك روى ابن ماجه 1/ 625 والدارقطني 4/ 179 وأبو يعلى في مسنده 8/ 64، والطبراني في معجمه الأوسط 8/ 12، وابن قتيبة في تأويل مختلف الحديث، وأصله في الصحيحين، وأورده ابن حزم في المحلى 11/ 236 وقال هذا حديث صحيح: "حدثنا أبو سلمة يحيى بن خلف (...) عن عائشة قالت: "لقد نزلت آية الرجم ورضاعة الكبير عشرًا، ولقد كان في صحيفة تحت سريري فلما مات رسول اللّه وتشاغلنا بموته دخل داجن فأكلها"!

وهناك أحاديث تنسب للسيدة عائشة عن أن النبي كان ينسى الآيات ويتذكرها بمحض صدفة! ففي «منحه الباري بشرح صحيح البخاري» (5037): حدثنا ربيع بن يحيى (...) عن عائشة قالت: سمع النبي رجلًا يقرأ في المسجد، فقال: «يرحمه اللّه لقد أذكرني كذا وكذا، آيةً من سورة كذا». حدثنا محمد بن عبيد بن ميمون، حدثنا عيسى، عن هشام، وقال: "أسقطتهن من سورة كذا، تابعه علي بن مسهر، وعبدة، عن هشام".

هناك أمثلة كثيرة لا يتسع لها المقام تحدثت فيها السيدة عائشة عن أغاليط القرآن النحوية.

أما فيما يخص الوحي فسأستشهد بحديثين، الأول: "عن عائشة: أن الحارث بن هشام سأل النبي: يا رسول اللّه كيف يأتيك الوحي؟ فقال: أحيانا يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشده عليَّ، فيفصم عني وقد وعيت عنه ما قال. وأحيانًا يتمثل لي الملك رجلًا فيكلمني فأعي ما يقول.. قالت عائشة: ولقد رأيته ينزل عليه الوحي في اليوم الشديد البرد فيفصم عنه وإن جبينه ليتفصد عرقًا" (رواه البخاري).

هذا الحديث ينفي -أو على الأقل لا يثبت- وجود علاقة مباشرة بين النبي متلقي الوحي، وجبريل عليه السلام ناقل الوحي، وهناك أحاديث أخرى تقول إنه لم يلتقي جبريل إلا مرتين، وهو المدخل الذي

استخدمه المستشرقون للتشكيك في الوحي، والقول إن الصلصلة التي كان النبي يسمعها هي عَرَض لأحد الأمراض.
الحديث الثاني ورد في «صحيح النسائي» (3199) وأخرجه البخاري (4788)، ومسلم (1464)، وصححه الألباني، أن عائشة قالت: «كنت أغار على اللاتي وهبن أنفسهن للنبي فأقول: أو تهب الحرة نفسها؟! فأنزل اللّه عز وجل "ترجي من تشاء منهن وتؤوي إليك من تشاء"، قلت: واللّه! ما أرى ربك إلا يسارع لك في هواك".. وكأنها تشكك في صحة الوحي! ويقال إنها قالت هذا في قصة زواج النبي من زينب بنت جحش، فقد نزلت آية «فلما قضى زيد منها وطرًا زوجناكها لكي لا يكون على المؤمنين حرج في أزواج أدعيائهم إذا قضوا منهن وطرًا"، فقالت عائشة هذا القول حسب بعض الروايات.
بيد أن الأحاديث التي نسبت إليها عن علي بن أبي طالب لافتة ودالة على الخلاف الكبير الذي كان بينهما، فقد روى البخاري عن عبيد اللّه بن عبد اللّه بن عتبة أن عائشة قالت: لما ثقل النبي واشتد به وجعه استأذن أزواجه في أن يمرض في بيتي، فأذِنَّ له فخرج النبي بين رجلين تخط رجلاه في الأرض، بين عباس ورجل آخر، قال عبيد اللّه فأخبرت عبد اللّه بن عباس فقال: تدري من الرجل الآخر؟ قلت: لا، قال: هو علي بن أبي طالب". فلماذا جهَّلته عائشة وهو العلم؟ هذا العداء يرجع إلى حادثة الإفك، وهي معروفة بحيث لا نحتاج إلى إعادة تفاصيلها، وملخصها أن السيدة عائشة صحبت النبي في إحدى غزواته، وحين انتهى منها، وفي طريق العودة، وقف الجيش ليستريح، فنزلت عن هودجها تقضي حاجتها، وفي طريق عودتها انفرط عقدها فجمعته، ولما عادت وجدت القوم قد رحلوا، فقد حملوا هودجها على ظهر الجمل ظانين أنها به لخفة وزنها، ومضوا، فنامت، فوجدها صفوان بن المعطل السلمي، فحملها على جمله حتى لحقا الجيش، فتناولتهما الألسنة، وكان المتقوِّلُ عليها عبد اللّه بن أُبَيّ بن سلول، وقد انقسم الناس بشأن القصة بين مصدق ومكذب.
ما يعنينا في ذلك أن النبي كان محتارًا لا يستطيع أن يحسم أمره، فاستشار في طلاقها عليًّا وأسامة بن زيد. قال أسامة: "أهلك يا رسول اللّه ولا نعلم إلا خيرًا، وقال علي: لا يضيِّق اللّه عليك، والنساء سواها كثير، وسل الجارية تصدقك". وظل النبي على حيرته حتى نزلت الآية (11) وما بعدها من سورة النور: "إنَّ الذينَ جَاءوا بالإفكِ عصبةٌ منكم لا تحسبُوهُ شرًّا لكم بل هو خيرٌ لكم لكلِّ امريءٍ منهم ما اكتسبَ من الإثمِ والذِي تولى كبرهُ مًنهم لهُ عذابٌ عظيمٌ»، وفيها تبرئة للسيدة عائشة ونهاية للجدل، والشاهد أنها لم تنس لعليٍّ رأيه، وربما أثَّر رأيهٍ هذا على علاقتهما بعد ذلك حتى وفاة عليٍ.
فحين وقعت الفتنة وقُتِل عثمان، كانت عائشة في مكة تعتمر، وفي طريق عودتها علمت بمبايعة عليٍّ بن أبي طالب خليفة للمسلمين، فولَّت راجعة إلى مكة، وانضمت إلى الجيش الذي قادة المبشران بالجنة: طلحة بن عبيد اللّه والزبير بن العوام ضد جيش عليٍّ، حيث التقيا في معركة الجمل التي وقعت في البصرة عام 36 هجرية، ورُوِيَ أن عائشة حين رأت غلبة جنود عليٍّ ركبت الجمل واندفعت به وسط الجيش حتى يكفوا عن القتال، وقيل إن آلاف المسلمين قتلوا في هذه الموقعة.
هذه بعض نماذج فقط تدلل على إشكالية شخصية السيدة عائشة بنت أبي بكر، وعلى أقوالها ومواقفها التي لا تزال موضع خلاف حتى الآن، وأكثرها جدلًا قولها إن رخصة إرضاع الكبير لم تكن تخص سهلة بنت سهيل التي سألت النبي فرخصه لها، عكس موقف باقي زوجاته، فكانت تأمر أختها أم كلثوم وبنات أخيها أن يرضعن من أحبت أن يدخل عليها من الرجال ○



إبداع ومبدعون

رؤى نقدية

شعر

قصة

د.مروة مختار*



إيفالد فاجنر.. وقراءة الشعر القديم

الشعراء الصعاليك يشغلون موقعًا خاصًّا بين الشعراء القدامي بسبب المكانة الاجتماعية التي شغلوها نتيجة لاصطدامهم بقبيلتهم، فاستلزم موقفهم زحرحة معينة –على حد تعبير فاجنر– للقيم الأخلاقية التي امتدحوها في الفخر، بل المديح نادر لديهم كما يري، وبناء على ذلك يتسم شعرهم بخصوصية التجربة، فانفصالهم عن القبيلة أدى إلى تراجع الفخر بالقبيلة، وصار الفخر بالذات هو الموضوع الأول في شعر الصعاليك، والتأكيد على انفرادها والاستعداد لتحمل العوز من أجل الاستقلال.

تحاول هذه المقاربة أن تطرح مجموعة من الأسئلة على كتاب الألماني "إيفالد فاجنر" الموسوم بـ: "أسس الشعر العربي الكلاسيكي/ الشعر العربي القديم"، لعلها تصل إلى إجابات توضح موقفه من بعض القضايا التي تعرض لها بالدراسة إجمالًا أوتفصيلًا في كتابه ومنها: ما موقفه من رواية الشعر القديم وصحته ولغته؟ هل كانت دراسته للشعر القديم شكلانية بحتة؟ هل التفت إلى السياق الاجتماعي والثقافي لظهوره؟ ما موقفه من تعدد أغراض القصيدة القديمة؟ وهل أثر تعدد أغراضها على ترابطها ووحدتها العضوية؟ ما رأيه في القص والحوار داخلها؟ لماذا خص شعر الصعاليك وقصيدة الرثاء بالدراسة؟ هل كان طرح إيفالد فاجنر لهذه الإشكالات في شعرنا القديم يختلف عما قام به الباحثون الألمان أم سار على نهجهم؟

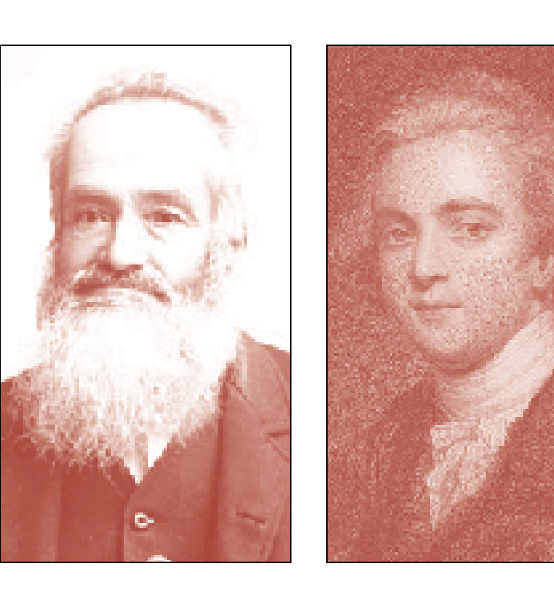
الاسئلة تعبر عن قلق يساورني دومًا وأظنه قلقًا يساور كل باحث يتشكك في تلك المسلمات التي دونت عن شعرنا القديم، وما زال بعض الباحثين العرب الأوائل والمحدثين يتناقلونها عن الغرب متخذين منها مداخل لقراءة الشعر القديم وتأويله، وفي ضوء الوصف المتكرر لفاجنر أنه اختط لنفسه طريقًا يختلف عن بعض المستشرقين الألمان؛ فهل يصح قياس تجربته البحثية على نموذج سابق وصف بالتعصب، أم أن الأمر يخضع كلية للمناقشة العلمية المنهجية لا القياس على ما سبقه، للانتصار له ووصفه بالحيادية، أو أنه كان أقل تعصبًا ممن سبقوه فيتم التغاضي عن مناقشته بشكل علمي موضوعي؟

1–

اعتمدتُ في هذه المقاربة على الطبعة الثانية من ترجمة د.سعيد البحيري لكتاب إيفالد فاجنر، وقد صدرت الطبعة الأولي له قبل صدور الثانية بعامين فقط[1]، الأمر الذي يوحي بأن جهد فاجنر كان مناط اهتمام الباحثين على اختلاف تخصصاتهم، إلا أن عملية البحث كشفت لي أن هذه المقاربة تكاد تكون الأولي عن منهج فاجنر في قراءة الشعر القديم، وقد سبق للمترجم أن نشر فصلًا من الكتاب نشرًا مستقلًّا في مجلة جذور السعودية[2]، قبل

نشر الكتاب نفسه لأول مرة عام 2008.

يطرح علينا المترجم عنوانين للكتاب يبدو الثاني منه كأنه توضيحي للكلمة الأخيرة في العنوان الأول، وإن كُتِب الثاني بخط بارز، وكأنه العنوان الرئيس: أسس الشعر العربي الكلاسيكي/ الشعر العربي القديم، وبالرجوع إلى أصل الكتاب سنجده يحمل الشق الأول فقط وهو: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ولا أدري حتى الآن سبب هذا التردد الذي وقع فيه مترجم الكتاب، لأن هناك احتمالية واضحة أن يحمل هذا التردد رسالة سلبية إلى المتلقي، وقد شاع استخدام وصف الشعر بـ"الكلاسيكي" في بدايات الكتاب عبر المقدمة وفصوله الأولى، وسرعان ما آثر المترجم وصف "الشعر القديم" عبر فصوله المختلفة[3]. ترجم الدكتور سعيد البحيري الجزء الأول فقط من كتاب فاجنر الذي نشر في ألمانيا عام 1987 وقدمه إلى القارىء العربي بوصفه أحدث إصدارات المدرسة الألمانية المعنية بالاستشراق بشكل عام والشعر العربي القديم بشكل خاص، وأثني على جهده فيه ووضعه في مصاف أبحاث ريناته يعقوبي، وقال إن عمل فاجنر نال استحسانه فقرر نقله إلى العربية! وذكر كل من المترجم والمؤلف أن الجزء الأول –ونحن بصدده الآن– يتناول الشعر العربي القديم الجاهلي وصدر الإسلام، أما الجزء الثاني فيتناول العصر الأموي والعصر العباسي، ورأى المترجم في مقدمته أن فاجنر لم يهدف إلى وضع مؤلف شامل يستقصي فيه كل المبدعين ولكنه توقف عند بعض القضايا ليدلي بدلوه فيها، وأن مؤلَّف فاجنر يتميز بخصوصيات محددة منها: "اختياره أن يسير التأريخ وفق ترتيب زمني محدد صرح به منذ البداية، واختياره أن يتتبع بعض الأنساق الشكلية والمضمونية في الشعر خاصة، ويرصد تطورها عبر مراحل زمنية ممتدة، وتغليب الموضوعية والحياد ما أمكن ذلك في معالجة القضايا التي اهتم بطرحها للمناقشة، وعدم الاكتفاء بآراء المستشرقين فيها، بل الأخذ بآراء النقاد العرب القدامي والمحدثين في الاعتبار، وهو ما يدل بوضوح على تحوله عن نهج كثير من المستشرقين ومعرفة واسعة بأهم ما ألف من دراسات جادة حول الشعر العربي"[4]، فهل ما ذكره المترجم صحيح؟ هل فاجنر –وهو مستشرق حديث– اختلف عن مدرسة الاستشراق الألمانية القديمة؟ هل غلَّب الموضوعية في عمله كما وصفه المترجم؟ وكيف أفاد من المصادر العربية والغربية قديمًا وحديثًا؟ هل ما قدمه أضاف لجهود المستشرقين حقًّا؟ وهل اختياره لآلية المسح العام للموضوعات أو تناولها بشكل إجمالي أضر بفكرته التي من أجلها ألف هذا الكتاب أم أفادها؟ أم أنه كان بمثابة فرصة عملية للقارىء العربي أن يكتشف منهجه ورؤيته لقضايا الشعر القديم المتشابكة وقياس مدي توظيفه الفعلي لمعرفته الموسوعية توظيفًا نقديًّا منهجيًّا وعلمية مدارسته لقضاياه المختلفة؟ وكيف أثر تناوله لقضية بعينها على مختلف قضايا الشعر القديم؟





السير وليم موير — السير وليم جونز — تيودور نولدكه

-2-

حاول فاجنر بداية أن يبرز للقارئ العربي والغربي موقفه من الشعر القديم ليبني جسرًا آمنًا بينه وبين المتلقي، عبر مناقشة بعض الموضوعات الشائكة التي أثارت جدلًا في كتابات بعض المستشرقين السابقين عليه، لكنه -في الوقت نفسه- استهل نقاشه المجمل بعبارات افتتاحية لاثنين من المستشرقين اللذين وُصِفَا من قبل الباحثين العرب بأنهما من أكثر المستشرقين تعصُّبًا بشهادة مؤلفاتهم وهما: السير وليم موير الاسكتلندي الأصل، والألماني تيودور نولدكه، هذا الاستهلال قد يثير علامات استفهام لدي المتلقي لن يتعرف على أجوبتها إلا من بعد القراءة المتأنية لأطروحة فاجنر، وتفكيك خطابه الذي أدرج من قبل أكثر من باحث عربي تحت عبارات تفيد أنه من المستشرقين الذين أفادوا العربية، وانتقلوا من جهة التعصب الموجودة في الاستشراق القديم إلى الحيادية والموضوعية بوصفه يمثل جيلًا أحدث مقرونًا بشكل مستمر إلى ريناته يعقوبي كما أسلفت(5).

يستهل فاجنر كتابه بالحديث عن تاريخ البحث والوضع البحثي في الشعر القديم، وأبرز تفهمه أن الشعر القديم هو قمة ثقافة العرب، معددًا الأسباب التي أدت إلى ذلك، لكنه يعرضها لنا في شكل نتائج مسلم بها في بداية الفصل الأول من كتابه، ومنها: أن النثر الأدبي لدي العرب لم يتشكل إلا في العصر العباسي المبكر، وأن الشعر القديم يفتقد إلى النزعة الملحمية/ الدرامية، وأنه اعتمد على الخرافة والأساطير، وأن التصارع الذي ظهر لتحريم الرسم والتصوير قد حال بين العرب والتقدم في هذه الفنون، ورغم ذلك برعوا في فن العمارة ومارسوا حريتهم لوقوعهم تحت تأثير أجنبي، أما الشعر فهو إنتاجهم الأصيل.

بالفعل الشعر العربي القديم إنتاج أصيل للعرب، لكن ما علاقة ذلك بما طرحه فاجنر من أسباب أدت لازدهاره؟!

فالنثر العربي فن قديم ومستقل، ولا صحة لقول فاجنر إنه لم يتشكل إلا في العصر العباسي، وأين نصنف ما عرف بسجع الكهان وفن الخطابة(6)، الأدق أن تكون استحدثت أشكالًا مختلفة وجديدة ناتجة عن تغير العصور وأماكن الخلافة الإسلامية واتصالها بحضارات مختلفة، أما كون الشعر القديم يعتمد على الخرافة والأساطير فهذا حكم فيه تعميم بالغ يتنافي ومنهجية البحث العلمي، وكونه يفتقد إلى الشكل الدرامي الملحمي ذلك لأن فاجنر يقارنه بما قُدِّم في التراث اليوناني، ويكرر ما طرحه بعض المستشرقين قبله وتم الرد عليهم، ويفترض أنه ينتمي إلى مدرسة ألمانية حديثة، وإن أراد الإنصاف لعاد إلى المجموعات الشعرية القديمة التي يكثر فيها القصائد الطويلة، ويتلمس بنفسه النزعة الدرامية في قصائدها، ومنها المفضليات على سبيل المثال، وما علاقة تحريم الموسيقي وتطور فن العمارة بكون الشعر أسبق من النثر، أو أنه خير ممثل للثقافة العربية القديمة؟!

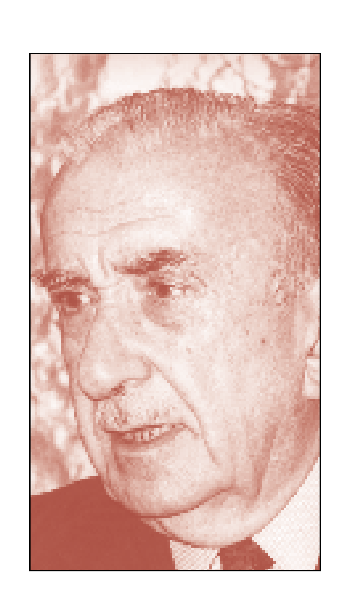
الحقيقة أن افتتاحية الكتاب ومنهجية مناقشة بعض الآراء في فصوله الأولى تجعلنا نتحرى التأني في تلقي قابل ما يصدر عنه من أحكام.

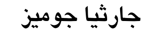
وفي مقابل أن الشعر العربي القديم هو الإبداع العربي المحض؛ يري فاجنر أن الأوربيين لم يقاسموا العرب تقديرهم للشعر، مما أثر بالسلب على تاريخ البحث لديهم، وقد بدأ الاهتمام به بعد تحرير عصر النهضة الدراسات الشرقية من قيود اللاهوت، فعرفت الترجمات الشرقية طريقها للجمهور الغربي وأثرت فيه، ويضرب بعض الأمثلة مثل أثر المعلقات التي ترجمها السير وليم جونز في جوته، فضلًا عن ترجمات فريدريش روكرت الذي وصفت ترجماته بأنها استطاعت أن تنقل جوهر الشعر الشرقي بإدراك وسيطرة متفردة إلى أبيات ألمانية.

يؤكد فاجنر أنه حدث تحول كبير في منهج الدراسة بعد ذلك، لأنه تطلب معايير فيلولوجية شديدة الصرامة لفهم الشعر فهمًا صحيحًا، وبالأحرى دراسة المحيط التاريخي والاجتماعي والثقافي أيضًا الذي نشأت فيه القصائد، ودون ذلك يظل الباحث بعيدًا عن الفهم الحقيقي للشعر العربي القديم، وأن إنجاز هذه المادة استغرق قرنًا تقريبًا، وذكر أيضًا على لسان بعض المستشرقين منهم بلوخ وجورج

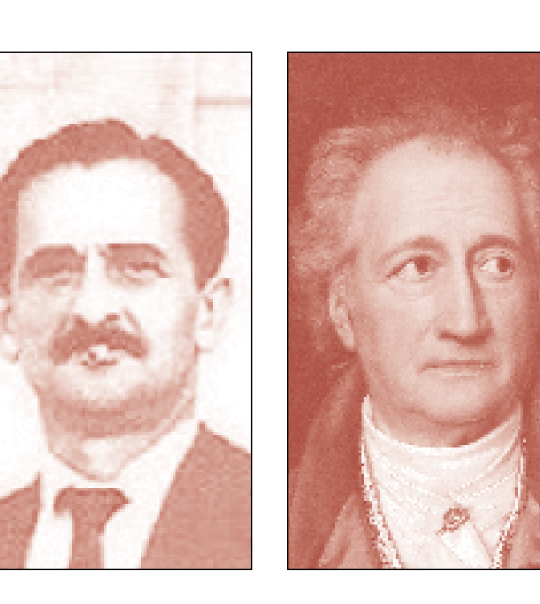
ياكوب أن الحكم على الشعر العربي بأنه لا يناسب الذوق الغربي لم يرد غير معلل، "فالواقع أن الشعر العربي فيه خصوصيات اعتدنا أن نحكم عليها حكمًا سلبيًّا"[7].

ورغم ذلك يعدد فاجنر بعض الأسماء التي قد نختلف مع طرحها أو نتفق، ويذكر أنها أسهمت في ظهور حركة نقدية خاصة بالشعر القديم، مثل ما كتبه: بروينلش وجرونباوم وتلاميذه، وترجمة ريتر لأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وفي السنوات ال،خيرة –فترة السبعينيات وبدايات الثمانينيات– أعمال فان جلدر وريناته يعقوبي وكمال أبو ديب وغيرهم حول الشعر القديم وبنية القصيدة.





جارثيا جوميز



جوته

ريجيس بلاشير

يتعرض فاجنر إلى الآلية التي اتبعها العرب في تقسيم عصور الشعر بداية من الجاهلي ثم صدر الإسلام، ومجموعة الشعراء المخضرمين الذين شهدوا العصرين، وجاء التقسيم مرتبطًا بحدث تاريخي عظيم هو ظهور النبي محمد صلى اللّه عليه وسلم، ورأى أن الشعراء رتبوا في هذا التقسيم بطريقة غير مرضية من وجهة نظره، ثم جاء بعد ذلك التقسيم وفق الأسر الحاكمة الأموية والعباسية والمخضرمين الذين شهدوا الدولتين، ويرى أن مصطلح المحدثين أهم مصطلح في هذه المرحلة، لأنه يعبر عن التجديد الذي استحدثه بعض الشعراء في هذه الفترة على مستوى الموضوعات واستخدامهم لوسائل بلاغية جديدة، وأضيف إلى رأيه تخلصهم من المقدمة الطللية، نظرًا لاختلاف طبيعة المدن والحياة عنها في العصر الجاهلي[8].

يري فاجنر –ويوافقه بعض المستشرقين– أن نقطة التحول الحقيقية في الشعر القديم هي نهاية العصر الأموي لا ظهور الإسلام، حيث تغيرت لغته تدريجيًّا وأفكاره، وظهرت فيه أشكال جديدة، ومن ثم يرى أن الدراسين في حاجة إلى تقسيم وفق وجهات نظر أدبية لا سياسية أو دينية، وأوافقه الرأي في الشق الثاني من اقتراحه، ومن هذا المنطلق اعتمد فاجنر على تقسيم بلاشير الذي قدمه في خمس نقاط عام 1966[9]، ويضيف إلى تقسيم بلاشير ظهور طبقة الموالي غير العرب ونشأة البديع.

ويرى أن أي تغير ملموس على الأدب أو الشعر قد يستغرق من ثلاثين إلى أربعين عامًا على الأقل، وأن أخصب الفترات بالدراسة هي الفترات الانتقالية، ويضرب مثالًا بدراسة ريناته يعقوبي لنموذج مثل أبي ذؤيب الهذلي ممثلًا للغزل الحجازي في العصر الأموي.

من وجهة نظر فاجنر أن كلمة "الكلاسيكي" كان استعمالها نسبيًّا، واختلف التحديد الدقيق المراد منها من مستشرق إلى آخر، وأنه قصد بها أن يعالج خمسمائة سنة من بدايات الشعر العربي حتى 100 سنة بعد الميلاد، وأنه أخذ بالتقسيم الجغرافي أيضًا في دراسته، واقتراحه كان من قبل دار النشر[10].

ويتوقف فاجنر أمام صحة الشعر القديم وروايته،

ويذكر أنها مشكلة واجهت من حاولوا أن يقدموا نظرة أدبية علمية خاصة بالشعر العربي القديم، وأوجز التصور العربي لجمعه وروايته في مراحل، بداية من إنشاد الشاعر القصيدة لنفسه، أو أن يقوم الراوي بإنشادها ونقلها للأجيال التالية، ويمكن أن يكون للشاعر عدة رواة، ومن ثم فالراوي يمكنه أن ينقل عن أكثر من شاعر، ويمكنه أن يكون راويًا عن قبيلة بأكملها، ويمكن أن يتحول الراوي نفسه إلى شاعر مثل: زهير بن أبي سلمي وكعب بن زهير.

واستمرت حركة جمع الشعر وكان خلف الأحمر وحماد الراوية وأبو عمرو بن العلاء من أشهر الرواة، بالإضافة لما جمعه بعض المهتمين بالمسائل النحوية واللغوية من أبيات بوصفها شواهد دالة على قواعد بعينها دون الاهتمام بمضمون القصائد. ثم جاءت فكرة جمع قصائد مشهورة، فكانت المعلقات والمفضليات والأصمعيات وديون الحماسة، بالإضافة إلى جهود ابن السكيت والسكري وصاحب الأغاني في جمع وتصنيف مادة إخبارية حول هذه الأشعار. وفي السبعينيات وجدت نظرية الشعر الشفاهي مدخلًا لدراسة الشعر القديم، ومفاداها أن المنشد عند إلقاء القصيدة شفهيًا يعيد صياغتها كل مرة عند الإلقاء، ومن ثم يصبح كل إلقاءٍ نظمًا جديدًا لها.

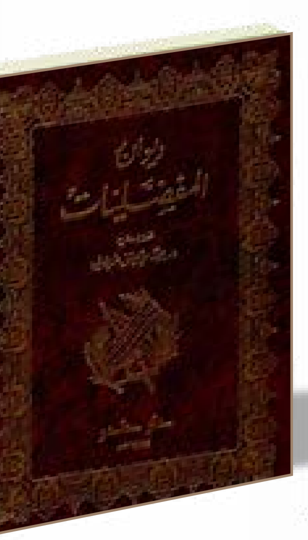
سنلاحظ عبر الكتاب –وهو كما أسلفت الجزء الأول من النسخة الأصلية– أن فاجنر في أكثر من موضع يثني على العصر الأموي من حيث وضع الشعر أو حركة جمعه وتوثيقه أو تطور الشعر نفسه، وكأنه ارتبط به ويعلن عن ارتباطاته من آن لآخر في الجزء الأول من الكتاب.

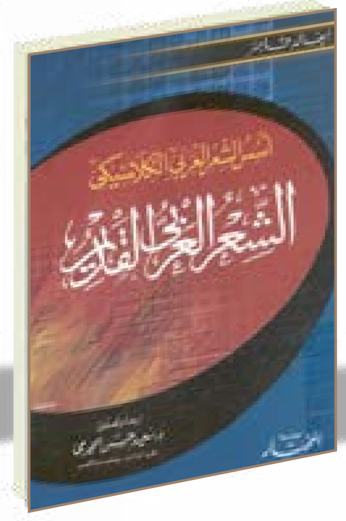
لا يري فاجنر أي غرابة فيمن يتشكك في نشأة تلك النصوص وصحتها وخاصة بعد مرور قرنين أو ثلاثة على جمعها، وكان نولدكه وآلفارت أول من أثارا هذا القضية، معتبرين أن قسمًا كبيرًا من هذا الشعر قد يكون موضوعًا أو منتحلًا، إلى أن قال مرجليوث بأن الشعر القديم كله منتحل وتابعه طه حسين في دعوته بعد عام منها، وقد وصف فاجنر محاولة طه حسين وصفًا استوقفني: "وقد قدم طه حسين أفكار مرجليوث بعد ذلك بعام بصورة شديدة التفصيل، وبلهجة بلاغية مدرسية إلى حد ما للجمهور العربي الأعزل"[11]، ويرى أن المناقشات التي ظهرت بعده أجبرته على التخفف منها في طبعة ثانية للكتاب في العالم العربي وفي الغربي، وكان بروينلش من أشهر من نقد فكرة مرجليوث وطه حسين تفصيلًا.

أما عن فاجنر نفسه فإنه يصف نفسه بأنه من أصحاب الشك المعتدل، فلا يرفض الشعر القديم بأكمله ولا يقبله برمته، ولعل رأيه هذا وضعه في مرتبة متقدمة لدي بعض الباحثين العرب، فقد حظي بمدح منهم وثناء ووصف باعتداله، وأنه ينتمي لمدرسة مغايرة للمدرسة الألمانية الأولى التي عرفت بتعصبها ضد الشعر القديم والدراسات العربية، وساحاول عبر صفحات هذه المقاربة تفنيد أفكاره الواردة في مباحث الكتاب المختلفة ومناقشتها.

يتوقف فاجنر ليناقش افتراض الكتابية المبكرة للشعر القديم الذي طرحه ناصر الدين الأسد وفؤاد سيزكين، ويؤكد أن أوجه الانتحال المتعمدة ممكنة للنص المكتوب تمامًا كالنص الشفهي، فالنص المكتوب قد يطوله التلف أو يفقد بالكلية، مع الاعتراف أن عدم التدوين المبكر تسبب في فقدان الكثير من الشعر العربي القديم الجاهلي أو الأموي أو العباسي.

كنا توقفنا من قبل عند حديث فاجنر عن قرن كامل





حاول فيه الباحثون إتقان الدراسات الفيولوجية حول الشعر العربي القديم، لتكون تحليلات المستشرقين أو أحكامهم على بعض القضايا ناجمة عن وعي حقيقي بأسرار العربية، وليستطيعوا فهم الشعر العربي القديم دون عزله عن سياقه الاجتماعي الذي نشأ فيه، ومن هنا أكد فاجنر أن الشعر العربي القديم إبداع خالص للعرب البدو، وأنه أهم مصدر لحياة العرب القدامى، وإن لم يضم بين دفتيه حياتهم كاملة، ويبدو أن فاجنر كان يبحث عن التطبيق الكامل لمقولة: "الشعر ديوان العرب"، فهو يأسف لأنه لم يجد تفاصيل عن الحياة الأسرية وتنشئة الأطفال والحياة الزوجية الإيجابية، ووجهة نظر المرأة في الحب، وأرى أنه من الإجحاف التعامل مع النص الشعري بوصفه وثيقة تاريخية.

يتوقف فاجنر عند الشاعر ومكانته قديمًا، وأن أصل كلمة الشاعر مأخوذ من العارف، فالشاعر يتلقي معرفته مثل الكاهن من خلال إلهام متجاوز للبشر، فهو متنبيء القبيلة، ومن هنا اكتسب مكانة مرموقة في قبيلته، فالشاعر يقدم النصائح والتنبؤات فضلًا عن معرفته بأنساب القبائل وتاريخها.

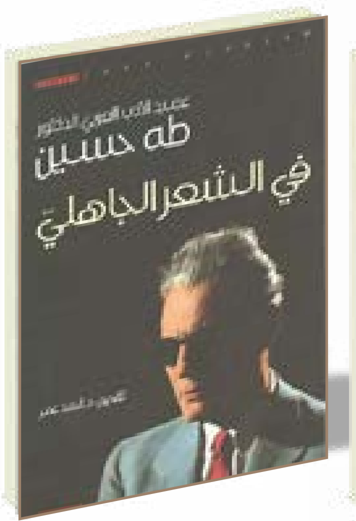
ثم يناقش رأيًا لريناته يعقوبي ترى فيه أن الشعر العربي القديم في جوهره محافظ، ويخدم إرث النظام القيمي والمعايير القانونية للارستقراطية القبلية، ويبدي تأييده لها ويعدد الدلائل على ذلك منها: وصف المحبوبة بأنها عريقة النسب وتمتلك ثيابًا غالية وحليًّا ثمينة، وعدم حاجتها إلى العمل، فضلًا عن رحلات الصيد المتنوعة، فكل هذا لا يصدر إلا عن وسط ارستقراطي، فلا يمكننا بأي حال أن نصفه بأنه شعر شعبي، ويفترض أيضًا أن الفرد العادي في القبيلة كان يتماهي معه لأنه يذوب في القبيلة من الأساس، حتى الشعراء أنفسهم لم تظهر فرديتهم لأنهم يمثلون الطبقة الاجتماعية، فلا وجود لموقف اجتماعي مميز لفردية الشاعر، ويستثني فاجنر من هؤلاء الشعراء الصعاليك.

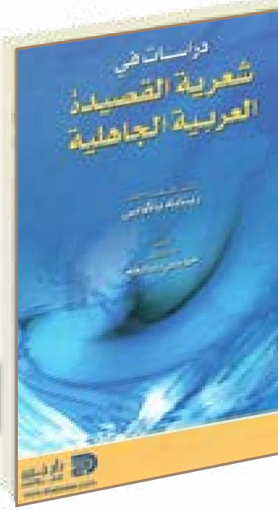
وأري في رأي فاجنر وريناته يعقوبي عمومية شديدة ومبالغة، فكيف نأخذ في تأويل الشعر بظاهر لفظه أو صوره؟! وكيف نعد ما كان يسجله الشعراء في قصائدهم مطابق لواقعهم بشكل حرفي؟! إن موافقة فاجنر على آراء ريناته تدلل على عدم فهمه العميق لمضمون الشعر القديم وأخذه بظاهر عبارته، وإن أعرب في أكثر من موضع على أهمية عدم نزعه من سياقه الاجتماعي والثقافي، لكننا في الوقت نفسه لا نتخذه وثيقة تاريخية نفسرها تفسيرًا حرفيًّا.

3–

يحاول فاجنر أن يتدرج في كتابه من الشكل إلى المضمون، فيتوقف أمام لغة الشعر القديم وشكله، ويري أن التعبيرات التي رويت لنا عن عصر ما قبل الإسلام في شبه الجزيرة العربية ترجع على نحو مؤكد إلى ألف عام، ثم يختتم عرضه لبعض ظواهر العربية الشمالية والعربية الجنوبية بهذه العبارة: "ويتناقض التنوع اللغوي الذي تظهره النقوش بشكل لافت للنظر مع التوحد النسبي للغة الشعر العربي القديم والقرآن، وبذلك ينشأ السؤال حول العلاقة بين اللغات المنطوقة ولغة الشعر والقرآن؟[12].

ثم يتوقف عند الإعراب ويوضح وجهات النظر المختلفة لنشأته، منها أن اللغة المستخدمة في الشعر القديم والقرآن الكريم مختلفة عن لغة الحياة اليومية، وأن اللغة اليومية كانت تسقط النهايات، وأن الإعراب نشأ متأخرًا، وبعض الآراء التي ذهبت





إلى أن الإعراب كان كاملًا في زمن الرسول صلى اللّه عليه وسلم ثم اختفى بتأثير الأعاجم بعد الفتوحات الإسلامية.
يتعرض فاجنر للازدواجية اللغوية الموجودة قديمًا في البيئة العربية في مقابل لغة الشعر القديم، ليخلص إلى أن هناك لغة للشعراء يمكن وصفها بأنها "لغة فنية"، على ألا يفهم هذا المصطلح أنه لغة ابتدعها شاعر أو عدة شعراء بصورة متعسفة، ثم يؤكد مرارًا على توحد لغة الشعراء في مقابل تعدد اللهجات، وهذه اللغة تعلو اللهجات، وأنها مفهمومة متجاوزة حدود اللهجات، وأنها منحت الشعراء أنفسهم مكانة مرموقة، وكان الفهم العام لها وتوقيرها نابعًا من أن القرآن الكريم يوحي بهذه اللغة أيضًا.
أتوقف قليلًا عند ما أطلق عليه فاجنر "اللغة الفنية"، وفاجنر ألف كتابه متأخرًا كما أسلفت القول، وقد سبقه عدد كبير من المؤلفات التي تحدثت عن "اللغة الفصحي المشتركة" وكيفية نشأتها والعوامل المؤثرة فيها وسماتها، وأن اللهجة القرشية كانت أقوى اللهجات تأثيرًا في تكوين الفصحي المشتركة لظروف متعددة، دينية وسياسية واقتصادية. فالظروف الدينية تتمثل في كون مكة مكانًا مقدسًا يفد إليه الناس للحج، وأثناء ذلك تنشط حركة البيع والشراء، فضلًا عن سفر أهل مكة لليمن وغيرها من البلاد للتجارة، وسيادة قريش سياسيًّا على مكة[13].
ومن صفات الفصحي المشتركة أنها فوق مستوى العامة ولا تنتمي إلى بيئة محلية بعينها، فهي مزيج بين هذه اللهجات، ولم تكن لغة قريش وحدها[14].
أي أن رأيه الذي خلص إليه ورد في مؤلفات سبقت مؤلفه بعقود، بينما اختار لها اسمًا جديدا "اللغة الفنية"، وقد عرفت باللغة الفصحي المشتركة.
يعرض فاجنر لرأي عام في البحث الأوروبي يرى أن التنوع الموجود في الأوزان الشعرية العربية قد تطور عن فن الرجز، الذي تطور في الأساس عن السجع، ويذكر أن هذا الرأي يتطابق مع آراء العرب القدامى، لكنه يستدرك عليه أنه لا يوجد عليه أي أدلة أو براهين تؤكد أن ما هو بسيط/ الرجز يسبق ما هو معقد/ البحور الشعرية على اختلافها[15].

أما فاجنر فإنه يرى أن نشأة الأوزان جاءت كالتالي: الأوزان الأقرب للرجز تطورت في البداية مثل السريع والكامل، ثم تطور بعد ذلك الطويل والكامل والبسيط والوافر، أي أن الأوزان العربية من وجهة نظره تطورت داخل العربية نفسها[16]، رغم طرح بعض المستشرقين آراء تتعلق بتأثرها بالعروض اليوناني مثل تكاتش، وبصفة خاصة الرجز، لكنه لم يستطع أن يدلل على ذلك وضرب أمثلة متأخرة زمنيًّا، ومنهم أيضًا من قصر التأثر على بحور معينة مثل المتقارب والخفيف والرمل بوصفهم تأثروا بالأوزان الفارسية، وخاصة في العصر الأموي، رغم ورود شعر لامرئ القيس تحمل بعضها!
يتعرض فاجنر سريعًا لفكرة علاقة الوزن بالغرض، ويصدر حكمًا عامًّا كعادته «أن هذا المبحث ربما يصدق على الشعر العربي القديم الفقير في الأغراض»، وهذا حكم سنرى أثره ممتدًّا في مباحث تالية، وأن هذه الفكرة يمكننا تطبيقها على الرجز وربطه بأغراض محددة، وربما ظهر إيثار عمر بن أبي ربيعة للأوزان القصيرة في غزله تمشيًا مع تلحينها للغناء[17].
وعن مناقشته لآراء بعض المستشرقين الذين يرون أن القافية تسبب رتابة وملًلا وقلَّلت فرص الشعر العربي أن يكون ملحميًّا، فالأولى وجدت وجهًا آخر أن السامع في حالة تلق وتشويق باستمرار، والثانية أن ملاحم العرب كانت في شعرهم القديم، المعلقات وغيرها، ولا ينتقص منها مقارنتها بالملاحم اليونانية[18].

4-

في تدرج ملحوظ يتنقل فاجنر بين قضايا الشكل والمضمون المتعلقة بالشعر القديم، ويناقش تصنيف بعض المستشرقين والباحثين العرب له ما بين القطعة والقصيدة، فالأولى تطلق على القصائد القصيرة، والثانية على القصائد الطويلة، ويتفق فاجنر مع أصحاب هذا التصنيف من حيث التسمية، لكنه يختلف مع بعضهم في أن القطعة مرتبطة بالغرض الشعري الواحد والقصيدة مرتبطة بتعدد

الأغراض واعتبره حكمًا عامًّا، فهناك قطع شعرية قصيرة تضمنت أغراضًا متعددة، بالإضافة إلى أن هناك قصائد طويلة ذات مضمون واحد كالمدح والهجاء أو الرثاء أو وصف الخمر.

وتاريخيًّا الدراسات المتقدمة لبعض المستشرقين ذكرت أن المقطوعات ذات الموضوع الواحد كانت في أصلها قصائد طويلة ذات غرض واحد، وأن تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة جاء نهاية عن التطور الملموس في الشعر العربي، ومثالهم في ذلك حماسة أبي تمام، أما الرأي الأحدث أن القصائد أحادية الموضوع تقدمت على القصائد متنوعة الأغراض، مع استمرار وجود القصائد الأحادية التي وجد فيها بعض المبدعين حريتهم على حد تعبير فاجنر!

يعرض فاجنر لتقسيم بلوخ للقصائد الأحادية في تفصيل شديد يتعارض مع عمومية تناوله لكثير من الموضوعات في كتابه، ثم يناقش تقسيمه، فيري بلوخ أن القصائد الأحادية لها ثلاثة أغراض: 1- قصائد العمل أو المصاحبة للفعل. 2- قصائد الرسالة والإبلاغ. 3- مرثيات. أدرج بلوخ تحت قصائد العمل قصائد الحرب والفخر بالأنساب ومراقصة الأم لأطفالها والزهو بالوالدين، وتحت الرسالة والإبلاغ ضمَّن قصائد الشكر والنصر واللوم ووصف الأماكن، والمرثيات يدخل فيها مدح النفس والقبيلة ومسرات الصبا وفناء الحياة.

وهذا التقسيم لا يقبله فاجنر، ويرى فيه عمومية كبيرة، وأتفق معه في ذلك، فتقسيمات بلوخ كلها تضمنت استثناءات تسقط مقترحه من الأساس، بالإضافة إلى تداخل الغرض نفسه في أكثر من قسم من الأقسام المقترحة.

وفي المقابل قام فاجنر بطرح تقسيم ثلاثي لأجزاء القصيدة القديمة: 1- النسيب. 2- وصف البعير. 3- الجزء الختامي من القصيدة. والحقيقة أنني أختلف مع محاولات التفكير المستمرة في تأطير القصيدة القديمة وأغراضها وكأنها شعائر مقدسة يلتزم بها قدامي الشعراء، وارتباط ذلك بمحاولة

يتنقل فاجنر بين قضايا الشكل والمضمون المتعلقة بالشعر القديم، ويناقش تصنيف بعض المستشرقين والباحثين العرب له ما بين القطعة والقصيدة، فالأولى تطلق على القصائد القصيرة، والثانية على القصائد الطويلة، ويتفق مع أصحاب هذا التصنيف من حيث التسمية، لكنه يختلف في أن القطعة مرتبطة بالغرض الشعري الواحد والقصيدة مرتبطة بتعدد الأغراض

البحث عن أي الأغراض أسبق للوجود بشكل منفصل في القصائد القصيرة/ المقطوعات أحادية الغرض، فمع كل فرضية ومحاولة للتصنيف من قبل فاجنر -ومن سبقوه- تُكرر هذه العبارة: "ولا توجد أدلة أو براهين على هذا التصنيف أو هذا الرأي"، أعي جيدًا أهمية الاجتهاد، لكنه في الوقت نفسه غير قابل للتعميم ما لم تدعمه أدلة أو براهين أو على أقل تقدير الاهتمام بغزارة العينة البحثية التي تعضد وجود الظاهرة.

فعلي سبيل المثال يستنبط بلاشير أن النسيب قد انبثق من الأغاني الحزينة لحادي البعير "الحداء"، أما ريناته يعقوبي فترى أنه كان قصيدة مستقلة في البداية، ويرى فاجنر وجهًا لرأي يعقوبي بسبب وجود الظاهرة في بعض الآداب ذات القرابة، مثل قصيدة الحب المصرية القديمة، ويضيف أن أبيات الحب كانت داخله في غرض الفخر لأن الشاعر لديه رغبة في التفاخر بمغامراته العاطفية، وهذه الآراء تشترك في أنها تتحدث عن قصة حب مضى فقط، لا تخلو في بعض الأحيايين من صور ماجنة على حد قول فاجنر متمثلًا بشعر امرىء القيس.

يعترض فاجنر على وصف النسيب في القصيدة

القديمة بشكل عام بأنه شعر شهواني على حد تعبير المترجم[19]، لأنه من التضليل أن توصف مقدمة القصيدة القديمة بأنها مقدمة شهوانية، فالبواعث مختلفة عمَّا ارتكز إليه هذا الرأي، وقام فاجنر بتحديد مجموعة بواعث أطلق عليها "البواعث الأطرية": يوم الفراق، مرور القافلة، مظهر أو طيف الخيال، الشكوي أو البكاء عند الأطلال.

واستوقفتني نتيجة توصل إليها فاجنر في دراسته للشعر القديم، وهي أن الربط المنطقي في القصيدة القديمة بين النسيب والفخر كان أنجح ما يكون في تلك القصائد التي غاب عنها وصف البعير[20].

والسؤال هل النتيجة التي توصل فاجنر إليها جاءت بعد مسح شامل للشعر القديم أم أنها نتيجة منبثقة عن مجموعة من القصائد التي درسها؟

البحث العلمي بطبيعته يرفض التعميم، وفاجنر حائر بين محاولات التأطير ومحاولات التعميم في أغلب فصول دراسته، وكون الدراسة عامة كما أسلف في مقدمة الكتاب وكرر ذلك أكثر من مرة عبر فصوله، لا يعطيه مبررًا لمحاولاته المستمرة لاستنباط نتائج يراها حاسمة في القضايا التي يناقشها.

يتوقف فاجنر عند القسم الثاني الذي اقترحه من أقسام القصيدة وهو "وصف البعير/ الناقة"، ويرى أن بدايات الشعر القديم كانت تنتقل من النسيب إلى الفخر مباشرة، وكان وصف البعير من وجهة نظره في باديء الأمر موضوعًا للفخر ضمن موضوعات أخرى، إلى أن تطور وأصبح قسمًا مستقلًّا داخل القصيدة، وارتباطه بالنسيب في بداية الأمر جعله في موضع متقدم من القصيدة، وانفصاله جعل ترتيبه داخل القصيدة حرًّا، ثم يعود كعادته مستدركًا ما اقترحه أن هذا التقسيم الثلاثي لم يتبعه أغلب الشعراء[21]، ورغم استدراكه ينشغل ثانية في حساب النسبة المئوية التي يشغلها تقريبًا كل غرض في القصيدة القديمة انطلاقا من تقسيمه الثلاثي!

عبر فاجنر في موضع لاحق بالتفصيل عن موقفه من الخيال والواقع في صور الشعر القديم، وهنا أومأ إلى القلق الذي يعتري الدارس –ويقصد المستشرقين– في كون أوصاف الجمل تقف في الخلفية، وأن اهتمام الشاعر بالصورة ليس في مجموعها المتناغم، ففي عدد كبير من سماته المميزة يظهر الجمل موضوعًا مفتتا!

ثم انتقل إلى القسم الثالث في تقسيمه وهو الجزء الختامي من القصيدة، وذكر أن مضمونه شديد التباين، ما بين الفخر والمدح والتهكم والتهديد والاعتذار والتحذير والحكمة، مكررًا وجهة نظره، أختلف معه فيها تمامًا، وهي أن هذا التنوع لم ينضج أو يكتمل إلا في نهاية العصر الأموي.

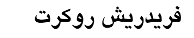
التقسيم الثلاثي الذي طرحه فاجنر قاده للحديث تفصيلًا عن بنية الشعر العربي القديم، لكن مقدمته للحديث عن البنية غير منهجية وتعكس بجلاء عدم وعيه وفهمه الكامل بطبيعة الشعر القديم، تأملوا معي عبارته في افتتاحية الفصل العاشر من كتابه: "تهتم الدراسات الحديثة حول بنية الشعر العربي بمشكلتين منفصلتين كل الانفصال في الأصل، فمن ناحية يدور الأمر حول مسألة تأليف أو بناء القصيدة، أي هل تتوالى الموضوعات والأفكار المفردة تواليًا منطقيًّا؟ وإلى أي مدى تحدث محيطات الفقرات الموضوعية والفكرية المفردة من خلال تناسباتها تأثيرًا إجماليًّا[22]. والسؤال هنا: كيف نأمن لدراسة في الأدب القديم ونكيل لها ثناءً متكررًا لا ترى ربطًا بين الشكل والمضمون من الأساس في الشعر القديم، وتتعجب من مناقشتهما تحت مظلة واحدة لأنها تؤمن بانفصالهما، وهذا ما لم يلتفت إليه المترجم نفسه، وصاغ في مقدمة ترجمته الشكل العام للفصل، لا موقف فاجنر من المسألتين!

ثم يطرح سؤالًا: هل عرف العرب البناء المضموني بداية أم أن الوزن والقافية هما الحكم في أعمالهم الشعرية؟ وهل للنص الشعري معنًى عميقًا أم أن النظرة السطحية تكفي للربط بين صور القصيدة؟ ويرى أن هذه الأسئلة من أهم ما طرح على موضوع بنية القصيدة القديمة.

يرى فاجنر أنه في وقت مبكر كان من اللافت لنظر من اهتموا بدراسة القصيدة القديمة أنها –في الغالب– تخلو من الارتباط الداخلي، فموضوعاتها

المختلفة ليس بينها رابط واضح، توجد متجاورة بلا تعليل داخلي أو رابط منطقي، فيستطيع المرء أن يترجم كل بيت بمفرده وألا يفهم القصيدة ككل!

ومن أصحاب هذا الرأي ت.كوالسكي الذي تحدث عن البنية الجزئية للشعر العربي القديم، حتي وصف توالي صور القصيدة القديمة بالاضطراب، وأن الشاعر رغم قدرته على الوصف افتقد إلى الشكل اللغوي المناسب الذي يؤلف بين تلك النظرات الجزئية، فبدت لنا رخاوة التأليف على حد تعبيره[22].


فريديريش روكرت

كمال أبو ديب


ماري كاثرين بيتسون

ما يستدعي النظر أن فاجنر نفسه في فصل سابق أورد رأي العقاد –بعد أن نعته بالكاتب العربي المشهور– في الدراسات التي تتهم القصيدة القديمة بالتفكك العضوي والنظرة الجزئية أنها دراسات ناجمة عن قصور في فهم طبيعة العربية وأسرارها، وأنها تعزل النصوص عن واقعها الثقافي، وذكر أن رأي العقاد وغيره من الباحثين العرب وبعض المستشرقين كانت من البواعث على إعادة النظر في دراسات الأدب القديم[24]، لكنه عمليًّا يثبت عكس ذلك في أغلب معالجاته لقضايا الشعر القديم.

ولا أدري كيف يمكنني قبول مثل هذا الحكم التالي عن العربية، وفي الوقت نفسه أطمئن لما يصدر عنه من تحليلات وآراء خاصة بقضايا الشعر القديم بشكل عام وترابط القصيدة: "إن فقر اللغة العربية القديمة في الأدوات التي تعدل أوجه الربط النحوي مثل: حقًّا، إنَّ، مع إن، لكن، بل..، يجعلان الأفكار تبدو لنا قد وضعت متجاورة بشكل مفاجىء في الغالب، أو حتى يناقض بعضها بعضا[25]. ثم استدرك قائلًا: "والقارئ العربي قادر هنا –فيما يبدو– على أن يحقق إنجازًا إدراكيًّا أعلى ممانحقق، وأن يضع الأقوال في علاقة صحيحة بعضها مع بعض، حيث يعنيه بداهة العرف عند اختيار إمكانات الفهم المطروحة من الناحية النظرية، إننا يجب علينا أن نستكمل الأدوات حتى نربط الأقوال بعضها ببعض[26].

كيف أفهم هذه العبارة التي تبدأ بحكم عام على أدوات الربط في العربية التي خصص لها مؤلفات تعرف بحروف المعاني[27]، ثم نعت صور القصيدة بالتناقض والتفكك، ثم استدارك ذلك على القارىء العربي، ثم اتهام حركة الترجمة بالتقصير؟!

يعود فاجنر للقول إن بعض الشعراء قد حققوا هذا الترابط عن طريق التضمين وعن طريق التكرار والبنية المتوازية، وعن طريق استخدام الجمل الطويلة لتخطي حدود البيت إلى عدة أبيات في وحدة فكرية مثل: بحث بعض الوسائل التركيبية في خمس ملعقات M.C Bateson ذو الرمة وأبو ذؤيب الهذلي، وقد لكنها أكدت أيضًا الترابط الداخلي داخل الغرض أكثر منه بين صور القصيدة، ثم ركزت على الصرف وحركة الروي.

ويعرض فاجنر رأيه بشكل واضح فيرى أن الشاعر العربي القديم لم يستخدم الوسائل الفنية الصوتية إلا على نحو مقتصد للغاية، وأنها أدني من كونها وسائل تركيبية أسلوبية في الشعر القديم!

ثم ينتقل فاجنر إلى طرح سؤال آخر عن خلفية المعني الظاهر السطحي للقصائد، وهل يكمن فيها تشكيلات شعرية لطقوس أو أساطير أو خبرات عامة بالحياة الإنسانية أو حياة البدو، ويرى أن البنية العميقة للأدب القديم لم تحظ بدراسات كافية، وأغلب الدراسات فيها أجريت على القصائد ذاتها مثل ملعقة امرئ القيس ومعلقة لبيد، ويعمم قوله ليشمل الباحثين العرب والمستشرقين أيضا! ويفصل القول في قراءة كمال أبو ديب ومولر وهاموري وستتكيفتش وتارتلر وهايدر للأدب القديم، وعلى الرغم من كونها عينة عشوائية غير ممثلة –بشكل كاف– للدراسات التي اهتمت بالأدب القديم شرقًا وغربًا، انطلق مكونًا حكمًا عامًّا –كعادته– معبرًا عن ذلك بقوله إنها غير مقنعة بالنسبة له: "ولا يمكن أن تزال البقية الباقية من التجزيء التي لا تزال ملازمة للشعر العربي القديم بأن يدسها المرء في سترة الاضطرار الخاصة بأفكار الوحدة العضوية أو الأساطير والطقوس[28]. من وجهة نظري إنه الرفض المطلق لفكرة الوحدة العضوية في القصيدة القديمة، وقد ظهر ذلك بجلاء في مناقشاته للآراء السابقة، ولمقالة فان جيلدر عن الوحدة العضوية في القصيدة القديمة[29].

ينتقل فاجنر من مسلماته هذه إلى مناقشة الواقع والخيال في الشعر القديم، وقبل المناقشة يصدر حكمًا عامًّا في بداية المناقشة قائلًا: يعد الشعر العربي واقعيًّا بشكل عام، ثم يعود مستدركًا أنها قضية خلافية من وجهة نظر بعض لباحثين، وأن سبب الخلاف نابع حول مفهوم كلمة الخيال.

ويعود مرة أخري ليدلل على وجهة نظره واصفًا الشعر العربي بأنه يركز على ما يدرك حسيًّا، فالشاعر لم يقدم جديدًا إلا من خلال التفاصيل، واصفًا أحداث صارت عرفية بالقوة، تنقصها التفصيلات فقط!

ثم يعود مستدركًا حكمه أنه لا يقصد الواقعية التاريخية، لكن الشاعر يبدع في محيط المسموح له، وينطلق ليطابق بعض الصور الموجودة في القصيدة بشكل حرفي مع الواقع، فيتوقف عند أسماء الأماكن فيرى أنها قد تكون واقعية، وقد تكون اختيرت لدواعي الوزن والقافية، وأن اسم الحبيبة لم يكن أصليًّا انطلاقًا من الظروف المجتمعية التي لا تسمح بذلك، وقد وصل الأمر بفاجنر أنه قال "العرف أجبر الشاعر على أن يصف الأشياء على نحو ما تطلبت.. فوجب عليه إبداء حزنه على رؤية آثار الحبيبة.. وأنه لم يُقدر المدوح لصفات فيه بل عن طريق استخدام صفات ثابتة بوصفه مثالًا[30]، ثم تخير رأيًا يعضده في أن الشعر العربي يميل إلى تقديم أشخاص غير أحياء، فأورد رأي جارثيا جوميز في عدم صدق الشعر العربي الذي قال عنه النقاد العرب "الكذب" في مقولتهم "أعذب الشعر أكذبه"، ثم يعود ليذكر لنا أن هذا الكذب لم ينتج عن نشاط خيالي، ولكنه كان وليدًا لرغبة الشاعر في تكرار أنماط سابقة يجب عليه استخدامها، وإن لم تتطابق مع الحقيقة، فتظاهروا بخبرات تتلائم مع أعراف المجتمع، ولا أدري سر تكرار سؤاله عن مدى تعبير الشاعر عن أحاسيس حقيقة واقعية من عدمها، فمن البديهي عدم مطابقة الفن عمومًا للواقع، فما بالنا بالشعر، وانطلاقًا من إيمان فاجنر بأن الشاعر يطبق أعرافًا واقعية على قصيدته يختتم قوله بعبارة عامة "كان البيت الأول أكلاشيهًا في الشعر العربي القديم"، وأراه حكمًا جائرًا يفتقد للنظرة العميقة للمقدمة الطللية للقصيدة القديمة التي تحتوي على شفرات متعددة لقراءة القصيدة نفسها.

ويعرج فاجنر على محاولات تصنيف الشعر العربي القديم تحت مصطلحات غربية مثل: الغنائي والملحمي والدرامي، ويرى أن الشعر العربي لا يخضع لأي تصنيف منهم إلى أبعد الحدود، فهي مصطلحات مقترنة تاريخيًّا بنشأتها في الأدب الأوروبي، وأن من اعتبروا الشعر العربي غنائيًّا مثل: ليال وبروينلش برروا ذلك بسبب خاصية الأنا فيه، وفي المقابل نرى ريناتة يعقوبي تنكر عليه صفة الغنائية إنكارًا تامًّ، فمن وجهة نظرها أن الشاعر العربي القديم لم يفتقد أحوالًا أو تجرفه أحاسيس!

والقصيدة القديمة من وجهة نظرها ملحمية لأنها تصور أحداثًا أو تكون محض وصف، محاولة استخلاص وسائل الربط الأسلوبي بين أبيات الوصف الممتدة من خلال التوازي والتكرار.

يري فاجنر أن القصيدة القديمة –وخاصة الرثاء– كان بها إرهاصات لاستيعاب مادة خارجية للقص، بالإضافة إلى الفخر والهجاء، لكنه يعتب على الشعراء أنهم لم يكونوا قادرين بشكل كامل على بناء قصصهم، فالمعلومات التي تقدم في القصيدة ليست مسلسلة أو كاملة، ويستشهد على رأيه بعدد من القصائد!

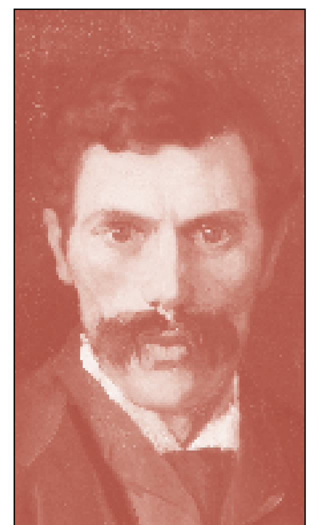
فهل مطلوب من الشعر أن يكون وثيقة تاريخية تدلل على أيام العرب القدماء؟ أظن أن الإجابة بالنفي.

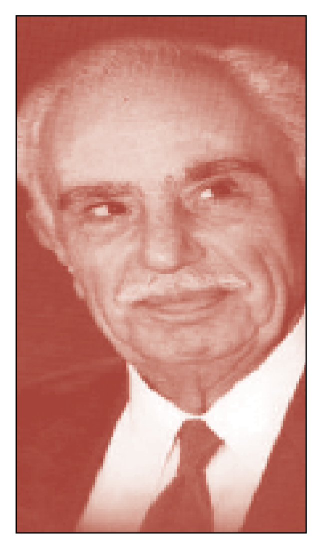
يري فاجنر أن الحكي والقص زاد في الشعر القديم في العصر الأموي بشكل خاص، وعلى يد عمر بن أبي ربيعة، وأن الحوار في القصيدة القديمة حظي بازدهار أيضًا في العصر الأموي، وظهر جليًّا في قصائد عمر بن أبي ربيعة، ويعرض لرأي فان جيلدر الذي يري في الحوار تفسيرًا نفسيًّا، فالشاعر دومًا يقيم حوارًا مع ذاته يستحضر فيه المحبوبة أو اللائمة أو الصاحبين أو الأطلال.

والغريب أن فاجنر ينتصر دومًا للعصر الأموي ويركز استشهاداته عليه وينطلق منه ليحاكم القصيدة الجاهلية!

–5

أفرد فاجنر فصلين كاملين للحديث عن شعر الصعاليك وشعر الرثاء بوصفهما خروجًا على التقاليد النمطية المتبعة –على حد وصفه–، فالشعراء الصعاليك يشغلون موقعًا خاصًّا بين الشعراء القدامي بسبب المكانة الاجتماعية التي شغلوها نتيجة لاصطدامهم بقبيلتهم، فاستلزم موقفهم زحرحة معينة –على حد تعبير فاجنر– للقيم الأخلاقية التي امتدحوها في الفخر، بل المديح نادر لديهم كما يري، وبناء على ذلك يتسم شعرهم بخصوصية التجربة، فانفصالهم عن القبيلة أدى إلى تراجع الفخر بالقبيلة، وصار الفخر بالذات هو الموضوع الأول في شعر الصعاليك، والتأكيد على انفرادها والاستعداد لتحمل العوز من أجل الاستقلال، ونتج عن ذلك تجنب المجتمع عقد صلة به، فيتجه الشاعر المطرود من الجماعة الإنسانية







مرجليوث

ناصر الدين الأسد

إلى الحيوانات، فقد شعر معها بمشاركة المصير والإحساس نفسه نحو الغول والجن حيث سكنهم الصحراء، ومن حيث الشكل يرى فاجنر أن أغلب قصائد الصعاليك أحادية الموضوع، تغيب القافية المصرعة عن بيتها الأول[32].

ثم ينتقل فاجنر للحديث عن قصائد الرثاء/ المراثي مرددًا رأي جولد تسيهر أنه بدأ بمنطوقات سجع موجزة تطورت إلى الرجز، ثم استخدمت أوزانًا أخرى، وبدأ بمقطوعة تطورت إلى قصيدة أحادية الغرض، وانعكس الغرض على المضمون، فلم تكتف بالفخر بالصفات الحسنة إنما تضمنت أيضًا نفي كل قبيح عنه، وكثرت في قوله الشاعرات مثل الخنساء، وازدهر على يد الشعراء الهذليين.

ويري فاجنر أن شعر الرثاء قد اتسع في فترات متأخرة ليشمل الشعر الديني للشيعة، ومرثية الخليفة عثمان بن عفان.

تعامل فاجنر مع الغرضين بوصفهما خارجين عن الأعراف التي يرى أن الشعراء أجبروا عليها فمارسوها بغير إحساس حقيقي، ملتزمين النمطية التي يراها معهودة في القصيدة القديمة ●

الهوامش:

* كلية الآداب جامعة القاهرة فرع الخرطوم، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.
1- أسس الشعر العربي الكلاسيكي، الشعر العربي القديم، تأليف إيفالد فاجنر، ترجمة وتعليق د.سعيد البحيري، ط مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط الثانية 2010.
2- الرواية وصحة الشعر العربي القديم، تأليف ايفالد فاجنر، مجلة جذور، العدد 22، عام 2005، وأصله الفصل الثاني من كتاب فاجنر أسس الشعر الكلاسيكي.
3- أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ص10- 17.
4- نفسه ص10- 11.
5- انظر حديث د.حسن البنا عز الدين في مقدمة ترجمته لكتاب القصيدة والسلطة، للمستشرقة د.سوزان سيتتكيفيتش، المركز القومي للترجمة، ص7: 16، ط 2010.
6- لمزيد من التفاصيلات حول هذه النقطة:
- الفن ومداهبه في النثر العربي، د.شوقي ضيف.
- النثر الفني في القرن الرابع الهجري، د.زكي مبارك.
- من حديث الشعر والنثر، د.طه حسين.
- في الأدب الجاهلي، د.طه حسين.
7- أسس الشعر العربي الكلاسيكي، فاجنر ص33.
8- استخدم المترجم د.البحيري وصفًا للشعر الجاهلي أنه "الشعر الوثنى"، وهو وصف غير ذائع فى دراستنا النقدية الحديثة عن الشعر القديم أو الجاهلي تحديدًا، نفسه ص38.
9- نفسه ص39.
10- نفسه ص42.
11- نفسه ص53.
12- نفسه ص93.
13- فصول في فقه اللغة د.رمضان عبد التواب، ط مكتبة الخانجي 1994، ص78: 80.
14- المرجع السابق، بتصرف، ص81: 84.
15- انظر: المكونات الأولي للثقافة العربية، د.عز الدين اسماعيل، ط الخامسة 1993، ص9: 18. أبوللو للنشر والتوزيع.
16- الشعر العربي القديم، فاجنر ص107.
17- المرجع السابق ص119.
18- المكونات الأولي للثقافة العربية، ص21.
19- الشعر العربي القديم، فاجنر ص168.
20- نفسه، ص172.
21- نفسه ص189.
22- المرجع السابق، ص255.
23- المرجع السابق، ص256.
24- المرجع السابق، ص36.
25- المرجع نفسه، ص258.
26- المرجع نفسه، ص258.
27- التناغم النصي في المفضليات، د.مروة مختار ط مكتبة وهبة 2009، ص105، ص75.
28- الشعر العربي القديم، فاجنر، ص275.
29- بدايات النظر في القصيدة، فان جيلدر، ترجمة د.عصام بهي، مجلة فصول العدد 2، مارس 1986.
30- الشعر العربي القديم، فاجنر ص306، بتصرف.
31- طلل على طلل، د.مروة مختار، مجلة تراث الاماراتية، أبريل 2019.

د.يوسف الزدكي
(المغرب)

رمزية العنف والدمار في أدب الثورات.. مجموعة «دمية» لحسن جبقجي نموذجًا

القصة القصيرة جدًّا هي أقدر الأجناس السردية على الاستماع إلى نبض واقع الحراك الثوري بكل تفاصيله وجزئياته، وتستطيع بالتالي استشراف توقعات القراء والنقاد والباحثين في زمن الاتصال الإلكتروني والانفجار المعرفي والسرعة القياسية في ترويج المعلومة، وفي عصر الأكلة الخفيفة والانتشار الواسع للحواسيب المحمولة والهواتف النقالة، ويمكنها بالتالي الاستجابة لتطلعات فئة عريضة من القراء والمتتبعين لاعتمادها على السرد الوامض والحكي المشهدي واللقطة الخاطفة والتكثيف والاختزال.

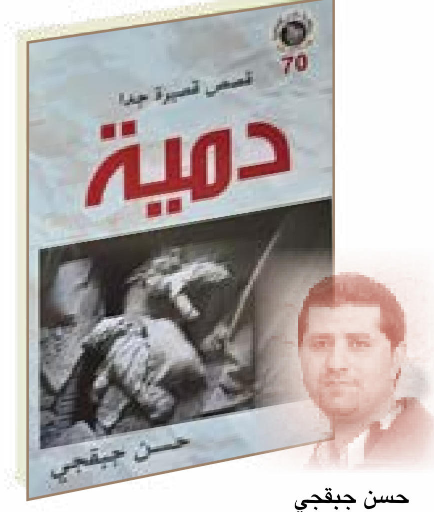
شكل الحراك العربي، أو ما اصطلح على تسميته بثورات الربيع العربي، مادة حكائية دسمة للسرديات العربية، وعلى وجه التحديد جنس القصة القصيرة جدًّا باعتبارها شكلًا تعبيريًّا جديدًا شهد تداولًا واسعًا في أوساط المبدعين في الفن القصصي الحديث، وبالنسبة لجيل كيبل، فإن الحراك الشعبي في البلدان العربية ينقسم إلى فئتين: الأولى متعلقة بمصر وتونس، اتسم بمسار ديمقراطي هادئ نسبيًّا، والثانية متعلقة بسوريا واليمن، وامتاز بتصاعد وتيرة العنف»[1].

اتخذ إذن الحراك الشعبي العربي منحيين: منحًى سلميًّا وحضاريًّا يتسم بالانضباط والوعي الجماهيري الراقي، حيث تجد الشعارات الرنانة والأصوات الغاضبة والحناجر السخية المدوية مرتعًا خصبًا لها في ساحات الاحتجاج، وحيث المسيرات المليونية في الساحات والشوارع العامة، ومنحًى دمويًّا عنيفًا انسحبت فيه الكلمات والشعارات والحناجر في صمت لتفسح المجال أمام صوت البنادق والرشاشات والمدافع والدبابات ولتتحول الثورة السلمية إلى مواجهة مسلحة بين النظام القائم والفصائل الدينية والعرقية والطوائف المذهبية والتيارات الأيديولوجية المتطرفة.

من رحم هذا الحراك الدموي العنيف، ولدت أصوات مبدعة تفاعلت مع المد الجماهيري تفاعلًا قويًّا، وأنتجت أدبًا ملتزمًا في محتواه، عميقًا في رؤيته، وبليغًا في صوره الرمزية، وغنيًّا بأدواته الفنية والتعبيرية، خصوصًا أن الإبداع يظل دائمًا وليد اللحظة، وفي أحشائه يمتزج الخيال بالواقع، والحلم بالأسطورة، وفي نهاية المطاف، تتشكل مادة سردية متجانسة تحمل خاصية الإبداع الأدبي.

ومن بين هذه الأصوات المغردة حبيبة زومي وحسن الأشرف من المغرب، إبراهيم العامري من الأردن وعبد الحميد سليمان من سوريا ونجلاء عزت الطيري من مصر، وحسن جبقجي من سوريا

الذي تفاعل مع الحالة المأساوية للإنسان العربي في سوريا، فتفتقت ملكة البوح السردي لديه من خلال جنس القصة القصيرة جدًّا.
أنطلق من فرضية مفادها أن القصة القصيرة جدًّا هي أقدر الأجناس السردية على رسم الدمار العربي في أدق جزئياته وأشدها كثافة واختزالًا، وإلى أقصى الحدود والغايات وأبلغها تصويرًا وكشفًا للمفارقة التي يحياها الحراك العربي بفعل إكراهات البيئة والطبيعة، وظروف ووضعيات كل بلد عربي على حدى، باعتبار أن هذا الجنس يميل إلى السرد المشهدي الوامض للحراك الثوري المدمر والمفجع في سوريا، وللتأكد من صحة هذه الفرضية، سوف أتناول موضوعة العنف والدمار عند القاص السوري حسن جبقجي من خلال البحث في بعض المقومات البنائية للأضمومة مثل الشخصيات والأمكنة، وسبر الخصائص الفنية السائدة مثل رمزية الحلم والمفارقة والحكي المشهدي من منظور وصفي تحليلي، ومتسائلًا عن مدى نجاح القاص في التوليف بين توظيف الخيال ومحاكاة الواقع الدموي المرير، في إطار إيلاف منسجم ومتجانس يحقق للنص السردي جماليته الفنية وفرادته التعبيرية، دون أن أغفل البعد الدلالي للأضمومة الذي يرتبط بالتَّأويل العام للنصوص المدروسة.
في البداية ينبغي الإلماح إلى أن الأحداث الدموية المفجعة التي تشهدها سوريا منذ عشر سنوات خلَّفت أثرًا توليديًّا في الأضمومة، فلم يجد القاص مناصًّا من الكتابة باعتبارها وسيلته المثلى للبوح من جهة، وأداته الفنية لإعادة إنتاج الواقع الدموي المفجع والعمل على صياغته من منظور الذات الساردة، حيث يتداخل الواقع بالخيال وتمتزج ذات السارد بالحدث المأساوي، ومن خلاله تتشكل الرؤية السردية عند المبدع لتنكشف علاقته بذاته من جديد، وبعالم الخراب والدمار الذي يحيط به من كل جانب، فيتحول في جميع نصوص الأضمومة إلى بؤرة مركزية تتحلق حولها دلالات الحسرة والفجع والألم والضياع.



حسن جبقجي

أول ما يطالعنا عنوان الأضمومة «**دُمْيَة**»، الذي أتى عبارة عن كلمة مفردة بصيغة التنكير وبماديتها الخالصة المحيلة على لعبة صغيرة أثيرة لدى الطفلات الصغيرات، وترمز إلى البراءة والعفوية والانطلاق، كما أنها مدعاة الترويح عن النفس والتسلية والانشراح في عالم الطفولة السحري، لكن صورة الغلاف تشي بمدلول مغاير حيث تصور لنا أشلاء مبعثرة لدمى صغيرة وهي ملقاة على أرض خَرِبَة، يعلو أديمها التراب والأحجار المتناثرة داخل ركن من أركان أحد المنازل التي يبدو عليها آثار التدمير والقصف، ومن ثم تكسر صورة الغلاف أفق انتظار القارئ حاملة مدلولًا مأساويًّا أسود للعنوان، وبذلك تتناغم الصورة رمزيًّا مع اللون الأحمر القاني الذي اصطبغت به أحرف العنوان (دمية)، ومع صيغة التنكير، مرسلة إشارات سلبية عند عتبة الأضمومة للقارئ من الوهلة الأولى.
بعد اجتياز عتبتي العنوان وصورة الغلاف، يستوقفنا الإهداء الذي يتشكل من جملة واحدة تشكُّلًا مجازيًّا من خلال هذه العبارة المجازية:
«إلى من سقى بدمه أرض الوطن»، وهي صورة مجازية قائمة على الانزياح الدلالي، ذلك أن القاص اختار لغة ثانية انتقى من خلالها ملفوظات من مجالات متنافرة (سقى- الأرض- بالدم)، ساعيًا إلى التقريب بين عالمين: عالم الحرب (الدم) وعالم الطبيعة (الأرض)، فولَّد توترًا بين لفظتي الأرض والدم للتعبير عن القيمة الرمزية للاستشهاد في سبيل الوطن، مما أكسب الإهداء دلالة قوية على المستوى الرمزي.

الشخصيات

على المستوى البنائي، تتوزع الأضمومة إلى واحد وثمانين قصة قصيرة جدًّا، تنتمي جميعها إلى حقل العنف والدمار تارة وحقل الطفولة المدمرة تارة

أخرى، وفي مضمارها تتحرك الشخصيات على مسرح الأحداث في صراع مرير مع الموت، حيث يلمس القارئ للأضمومة أن الشخوص مستلهمة من واقع الثورة المسلح، وبصفتها جزءًا لا يتجزأ منه فقد جسدت بشاعة المشاهد الحربية، وأول ما يستوقفنا شخصية الطفلة، ولها حضور قوي في الرواية وإن كانت لا تحمل اسمًا أو لقبًا يُعرِّفان بها، باستثناء القصيصتين الموسومتين «ميغ 23» و«ليلى والذئب» اللتين وسمهما السارد باسم ليلى، ولذلك يصادف القارئ وهو يتجول في أروقة الأضمومة شخصيات نكرة، وهذا التنكير لم يأت عفويًّا فلا توجد في السرد كتابة بيضاء، وفي هذا الصدد يلاحظ جميل حمداوي أن معظم قصيصات مجموعة (دمية) لحسن جبقجي توظف شخصيات نكرة، بدون أسماء عَلَمية شخوصية أو عاملية، بمعنى أن العوامل أو الفواعل الرئيسية أو الثانوية أو العابرة في النص لا تحمل اسمًا هوياتيًّا يحددها، أو علمًا معرفًا يميز مواصفاتها[2].


جميل حمداوي


بول ريكور

الطيب تيزيني

تتوحد شخصيات الأضمومة في خاصية التنكير وهذا التوحد يدل على أنها مهمشة، مجهولة الهوية، عابرة، لا موطن قار لها، ولا ظل سلطة يحميها، ولا وطن يسع أحلامها ويحتضن مأساتها، ويبل ريق أطفالها ويحمي عرينها، بل ثمة قتل وسلب ودمار، إذن فهي فاقدة لمعنى وجودها، عاجزة عن صنع قدرها بنفسها، كما تتوحد في المصير المأساوي البشع، مجسدًا في الموت والفناء الناجمين عن العنف الدموي البشع كما في قصيصة «آثار»:

بَحثَتْ عن ابنتها بينَ الحُطام..

جثث محترقة.. وأطراف بشرية مبعثرة..

لكنها وجدتْ دمية ابنتها وقد غطاها الغبار[3].

ومنها شخصيات أخرى ألبسها السارد لبوس الموت وأضفى عليها حركية وبعثها من جديد حينما أدخلها عالم الأحياء، فهي تفتح قبورها وتذهب إلى أقرب مركز انتخابي وتصوت بدماء سوداء وتعود لقبورها (قصيصة انتصار)، أو أموات تتحاور فيما بينها فيسأل الأول صديقه:

هل صحيح أنك ميت؟

يجيب الثاني:

نعم أنا ميت.

وفي الأخير، يمسك أحدهما يد الآخر ويصعدان معا إلى السماء» (قصيصة البرزخ) أو جثث تبحث عن الخلاص تحت جنازير الدبابات (قصيصة أشباح جثة).

رمزية المكان

أما المكان فله حضور رمزي قوي في الأضمومة حيث يتلون متخذًا شكلًا مغلقًا (بيت العائلة- المدارس- مخيم اليرموك- المخيم- غرفة إسمنتية- زوايا الجدار- الجامعة) أو شكلًا مفتوحًا (الحدائق- الشرفة- قارعة الطريق- البحر) أو شكلًا ضبابيًّا (وطنه- مبنى النفوس القديمة- عمق

البئر- كل مكان- خيمتها)، كل هذه الفضاءات لا تحضر في بنى النصوص لمجرد التأثيث، بل هي عنصر بنائي فاعل يسهم في بناء الصورة المأساوية للحدث القصصي، وليس لمجرد التأثيث فقط، فيعمل على تعميق إحساس الشخصيات بالحكرة والذل والمهانة، فالبيت الأسري الذي من المفترض أن يأوي أفراد الأسرة باعتباره مصدر الأمن والسلام، يتحول في زمن الثورة إلى مصدر للقلق والكآبة وموطن للدمار، أو لنقل أنه أضحى مقبرة للأموات ومرتعًا لركام الجثث المنسية من خلال قصيصة «طيور الجنة»، ولا تنحصر سمفونية الموت في هذه القصيصة بل تسري ألحانها الحزينة بصمت في جميع قصيصات الأضمومة.

لقد اكتشف الطيب تيزيني جدلية الموت من خلال واقع العبث الذي استشرى في بلاد الشام، ويصف الفاعلين من رموز الدمار والقتل قائلًا: «ما هم ببشر يعيشون على بوابة الحضارة التي تمسح بالمدينة، هم يعيشون خارجها، تكاد لا تجد في مدينة بكاملها بناءًا واحدًا سَلِمَ من التدمير، هذه حالة فريدة، أنتَ أمام جدلية الوجود والموت أو العدم»[4].

أضموماأأأأأأأأأأأ

في ضوء هذه الصورة البشعة للمكان في الأضمومة، تنكشف الأبعاد النفسية والاجتماعية لأبطال الأضمومة، عاكسة متانة الرباط الوجودي للإنسان العربي بأرضه وأرض أجداده، رغم هول الحرب، ووحشية القصف، ما يزال صامدًا متسمرًا متشبثًا بالمكان، أمنيته الوحيدة أن يبقى على قيد الحياة مع الأحجار المحطمة التي تظل حاملة في أحشائها تراب الوطن، ورغم كل شيء، فالوطن ساكن في قلوب وضمائر أبطال الأضمومة، لكونه رمز الهوية والكينونة ومهد التاريخ والجغرافيا ورمز الماضي والحاضر والمستقبل، فبعد أن فقدت الشخصيات كل شيء جميل، يظل المكان حاملًا لأسمى شعور في الحياة، وهو الشعور المتجذر بالانتماء جسدًا وقلبًا وروحًا لهذه الأرض المعطاء، ويبرز هذا الارتباط الوجداني والروحي بالمكان من خلال قصيصتين: الأولى تحمل عنوان «جرح وطن» ونصها يقول:

في مكان ما.. يقبع عدة أشخاص في مكان ضيق جدًا.. لا ضوء فيه ولا ماء.
لا ينامون ولا يأكلون.
فقط يكتبون في ذاكرتهم عن الشبق الأحمر[5].

والثانية بعنوان «أمنية» ونصها:

كان يسكن تحت ركام جامع قديم..
قد انهارتْ مآذنه، وتحكمتْ أسواره منذ زمن قريب..
والصحف قد تدنَّسَتْ واحترقتْ..
الشيء الوحيد الذي كان يتمناه أن يبقى على قيد الحياة،
مع الأحجار المحطَّمة[6].

نتيجة بطش النظام السوري تحول المكان إلى دمار شامل واستوطن الموت في كل شبر منه، قابعًا بأردافه البشعة، وهو ينوء بما أوتي من أسلحة فتاكة ودبابات وصواريخ مدمرة، ويعد السبب في مسخ الأمكنة وتشويه المآذن ونسف العمارات وتحطيم أسوار المدينة وبواباتها الأثرية، وطمس معالم حضارة برمتها، وإبادة شعب بأكمله، ومن ثم اعتبر المكان في الأضمومة مكوِّنًا بنائيًّا مهمًّا في تشكيل الصورة الرمزية بكل عناصرها وتجلياتها وأبعادها النفسية والاجتماعية والحضارية، كما يعد عاملًا محوريًّا في بناء الدلالات المأساوية للأحداث، وبلورة القيم الإنسانية البشعة التي خلفها دمار الأمكنة.

خاصية الرمز

على المستوى الفني، استدعت الأضمومة كمًّا هائلًا من الرموز والإشارات التي تأخذ شكل كلمات مفردة، مثل طائر الفينيق وهو طائر أسطوري يجمع في تكوينه بين النار والماء، بين الحياة والموت، يموت لكنه ينبعث من رماده من جديد، يستدعي العديد من دلالات البعث والتجدد والولادة، فالسارد يروي قصيصة البطل المجهول الذي يصدمه الجوع في طريقه لمخيم اللاجئين، لكنه كان يمني النفس بحفنة تراب وجرعة كرامة يحملها في جيبه، وهي استعارة قائمة على المشابهة، مساهمة حسب تعبير بول ريكور في إيجاد التوتر على مستوى المنطوق،

ومن هذا الاستيعاب المتوتر على وجه التحديد تنبجس رؤية جديدة للواقع»[7].

كما استدعى في القصيصة رقم (50) الجوهرة السوداء التي ترمز إلى التشاؤم والحسرة والعبثية، وهي رمز أدبي يعكس نفسية السارد المنكسرة والمتشظية في حميًّا البحث عن الذات وعن الوطن الفاقد لمعنى الاستقرار والأمان، كما أنها رمز متعدد الأبعاد تتحلق حوله الكلمات (البحر، قلبي، حرية، ضالتي) والصور الجزئية المتضمنة في القصيصة (أبحث عن قلبي/ وقفت أمام البحر لأستريح/ خرجت حورية من البحر) لتشكل صورة رمزية متكاملة ومنسجمة عاكسة لإحساس المرارة والخيبة، ومشاركة في تعميق هذا الإحساس في أرجاء القصيصة، لذلك تتداخل هذه الصور الرمزية لتكون صورة كلية هي صورة ذات مبعثرة فقدت بوصلة الحياة، ولا تزال تبحث عن نفسها وكينونتها، ولكنها صدمت بما سمعته من حورية البحر التي أومأت للذات التائهة بأن مفتاح النجاة كامن في الكلمة، وبدونها يظل البحث عن الحل ضربًا من الوهم والعبث.

يحمل هذا الرمز المركب كثافة رمزية، فلو أسقطنا دلالات الصور والمفردات على الواقع المعاش في سوريا، لألفينا القلب الذي تبحث عنه الذات العاشقة ليس سوى اللحمة الوطنية المشتركة بين بني الوطن، إنه الحب والسلم والتآزر ونكران الذات، ولو عادت هذه الطوائف المتصارعة إلى جادة العقل والصواب وتجسده في القصيصة **حورية البحر**، لتبددت كل الشكوك، ولاهتدت الذوات المتشظية إلى طريق الخلاص والسلم المفقودين، ولتحقق حلم الديمقراطية المفقودة، وذلك بالحوار (الكلمة الجاد والهادئ، بدل الاحتكام إلى العنف الدموي والتطاحن المسلح، وقد أفضى هذا الوضع إلى ما أعتبره نهاية الاتصال، ويعني نهاية التواصل المبني على التفاوض الهادئ الذي يقدم كل طرف تنازلات ويقدم حججًا ويجادل عن بينة دون تعصب أو اندفاع مجاني أو تهور لا يراعي العواقب ولا يستشرف المستقبل.

لقد أكسب الرمز المركب هنا القصيصة أبعادًا جمالية جديدة عملت على التأثير في المتلقي جاعلًا المفردات والصور قابلة للتأويل، كما نجح في توظيف فضاء البحر وهو فضاء طبيعي أثيري للتأمل والاعتبار وإعادة الأوراق من جديد، وهو ما اصطلح على تسميته بالاستبطان في علم النفس الحديث، وقد أومأ ابن سينا للتأمل الذاتي بالقول: «وأما الشعور بالذات فإن الشاعر بما هو، هو نفس الذات، فهناك هوية ولا غيرية بوجه من الوجوه، فإنك ما لم تعرف ذاتك لن تعرف أن هذا الشعور من ذاتك هو ذاتك[8]. أمكن للسارد من خلال الرمز التعبير عن موقفه المتبصر وإبلاغ رسالته السلمية إلى كل مواطن غيور على بلده.

كما تشي بقية النصوص برموز ذات إشارات خفية من قبيل «علبة كبريت» في قصيصة «**أحلام شرقية**»، الذي يكتسب دلالته الرمزية في سياق واقع المرأة المتزوجة وما تعانيه من انفصام كلي بين أحلامها المثالية بعيش كريم بإيجاد شقة تأويها بمعية زوجها وأطفالها الصغار، وبين واقعها المرير الذي يجود عليها بغرفة ضيقة قبل الزواج وبعلبة كبريت بعد الزواج، وهنا تكمن المفارقة.

تبين أن عبارة «علبة الكبريت» تتجاوز دلالتها اللغوية المباشرة، لترمز إلى فضاء جحيمي هو عرضة للاحتراق باستمرار بنيران البنادق والرشاشات، كما تكتسب كلمات أخرى قيمتها الرمزية في ارتباطها بشخصية ملعونة في التراث الديني (إبليس)، وبما ترمز إليه في وجدان الإنسان العربي من حقارة وذل ومهانة وخبث وتسلط.



ولفهم البعد الرمزي لهذه الشخصية، نتوقف هنيهة عند قصيصة بعنوان «**استقالة**»، هي عبارة عن رسالة تبرئة للذمة يعلن فيها إبليس تنصله من مسئولياته عما يحدث في البلاد العربية من قتل ونهب وإحراق وسلب للممتلكات وتجويع وإبادة، وإبليس هنا رمز للشر القابع في النفس البشرية، وقد يرمز إلى دولة بعينها مشهود لها بتسليح الحراك الشعبي ومد الثوار بالعتاد الحربي، وهي نفسها التي تستنكر العنف الدموي وتدينه في المحافل الدولية، لذلك فإن استدعاء حكاية إبليس له شحنة رمزية قوية ومؤثرة تزيد من تعميق إحساس السارد والمتلقي بازدواجية المواقف وفداحة الفعل المضاد، موظفًا التراث الديني مستلهمًا قصة إبليس الواردة في القرآن الكريم لما غوى أهل الشرك، وزين لهم الكفر والعصيان، فلما كفروا قال اللّه تعالى على لسانه: «إِنِّي بَرِيٌّ مِمَّا تُشْرِكُونَ».

ورموز مرتبطة بالحيوان، حيث استدعى لفظة «الذئب» لتعميق الإحساس بالاستهتار والعبثية والدونية وسط عالم فوضوي فقد معنى الحياة، وانهارت بداخله القيم المثالية العليا، لتحل قيم وحشية متصلبة يجسدها استدعاء هذا الرمز في قصيصة «**ليلى والذئب**»، حيث تبدو المفارقة عجيبة انطلاقًا من العنوان الذي يجمع بين مكونين غير متجانسين نحويًّا وصرفيًّا ودلاليًّا، فليلى اسم علم مؤنث ينتمي إلى النوع البشري، بخلاف مكون «الذئب» الذي ينتمي إلى النوع الحيواني، لكن المتأمل لأحداث القصيصة سوف يلاحظ أن ثمة ألفة تولدت بين ليلى، الفتاة رمز اللطف والوداعة، وبين الذئب رمز الوحشية والافتراس (قررت أن تقضي عمرها مع صديقها الجديد «الذئب»)، وهذا يشكل قمة المفارقة التي تعد من خاصيات القصة القصيرة جدًّا.

يفتح استدعاء مفردة «الذئب» المجال أمام المتلقي للتأويل، في ضوء تجربته الحياتية وما يراكمه من أخبار الواقع وتفاصيل الحرب والإرهاب في العالمين العربي والغربي، فالسارد يحكي أن «ليلى قررت أن تقضي عمرها مع صديقها الجديد (الذئب)»[9]! عسى أن ينقذها من أبيها. ح

إن الرمز هنا يحتمل أكثر من تأويل، فقد يرمز إلى تنظيم داعش، وبالمقابل يرمز الأب هنا إلى النظام السوري الجائر الذي يجد نفسه في مواجهة ذئب مفترس آخر يضاهيه وحشية وشراسة وجبروتًا، ومن ثم يصبح هذا الكائن الجديد ملاذَ ليلى وملجأها المحتمل، فهو يحتضنها ويعبئها ويجندها لتصبح قنبلة موقوتة وحزامًا ناسفًا في عملية انتحارية هو من يضع آخر لمساتها.

وقد يتوسل السارد بالطيور ليشكل من خلالها رؤيته السردية ويؤصل لموقفه الوجودي والإنساني من الحياة والموت والفناء والخلود، فطيور الجنة رمز لأطفال سوريا الذين يصعدون إلى السماء بصحبة أبطال قصصهم، ولعل السارد قد استوحاها من المشهد الإعلامي وبالتحديد من التسمية الخاصة بإحدى قنوات الأطفال الفضائية، والغاية من هذا التوظيف الرمزي إعادة إنتاج التسمية «طيور الجنة» ومنحها بعدًا أسطوريًّا يمزج بين ما هو واقعي (ارتدى الأطفال أجمل ملابسهم.. واستمعوا لحكايات الجدة.. في الصباح، كانت الطائرات تسقط براميل الظلام على منازلهم..) وما هو عجائبي (بينما الأطفال يصعدون إلى السماء صحبة أبطال قصصهم)[10].

ومحاولة منه لتكييف حراك الثورة مع أجواء الأضمومة، بادر السارد إلى استدعاء **أسطورة شهريار** في قصيصة «**ورطة**» بعد أن علق بذهنه منظر المدن الحالمة وهي تتحدث لغة الصمت، وتصارع الموت كل دقيقة وكل ثانية، يقول السارد: «في مدينة الأحلام لم يجد شهريار من يجلس معه.. لم يجد أحدًا سوى سيفه الأسود»[11].

ينتصب الموت في حُمَيًّا الصمت ليجثو بكل ثقله على المدينة الحالمة قبل اندلاع شرارة الثورة، بيد أن استدعاء أسطورة شهريار وهو يشير في حكايات ألف ليلة وليلة إلى الملك الجبار الذي بطش بضحاياه من النساء، وغياب شهرزاد في القصيصة له بعد رمزي قوي، إذ هي المعادل الرمزي للشعب الذي تحوَّل إلى كائن أخرس بفعل إقبار صوته الثوري الصداح، فتحول إلى آلة قمعية صرفة.

وفي أرموزة «مونديال عالمي» التي تحتوي على كم هائل من الرموز والإشارات الدالة، يتحول المونديال



عبد العاطي الزياني



سلمى براهمة

جيل كيبل

إلى رمز للمنتظم الدولي والأمم المتحدة، والهدف يرمز للمنازل التي تصاب بوابل من القذائف النارية التي تسددها مدفعيات النظام الجائر في حق شعب أعزل، والجمهور رمز للدول العربية والعالم بأسره وهو يتابع فصول الحكاية الدموية، ويشاهد بأم عينيه فصول حرب ضروس وتفاصيل قتل بشع وضراوة قصف جنوني، ولكنه يظل صامتًا ولا يتحرك مثل شيطان أخرس.

كل هذه الرموز والإشارات تشكل المعادل الرمزي للواقع المفترض، وتمتلك في ذاتها شحنة دلالية قوية، فالرموز في نظر بول ريكور «تمد جذورها في أصقاع الحياة والشعور والعالم المتينة، ولأن لها ثباتًا استثنائيًا، فإنها تفضي بنا إلى التفكير بأن الرمز لا يموت، بل يتحول فقط»[12]، لذلك تستطيع القصة القصيرة جدًّا استيعاب كل هذا الكم الهائل من الأدوات الفنية والإبداعية من خلال اعتمادها على خاصيات التكثيف والاختزال والتلميح والإشارة، بغية النفاذ إلى عمق الوجدان العربي وملامسة أدق تفاصيل الحدث الذي يتحول إلى لحظات خاطفة ومشاهد مختزلة ومكثفة، مما يضفي على المنجز القصصي للقاص حسن جبقجي فرادة في الإبداع وألقًا في البوح وخصوصية في التعبير الرمزي والأسطوري.

رمزية الحلم

يعد الحلم بمثابة تقنية سردية يلجأ إليها السارد باعتباره نافذة استشرافية للمستقبل، ولا يهمنا من إطلالتنا على هذه النافذة تركيبة الحلم وبنيته الدلالية داخل الأضمومة بقدر ما يهمنا لغة السرد التي أطرت الحلم في سياق أدبي معين، والمقصود هنا بالتحديد الحلم الأدبي المشحون بالتخيلات والإشارات والصور الإيحائية المتصلة بالأضمومة ككل، وتشير تهاني مبرك إلى أن أكبر دلالة دارت عليها الأحلام الأدبية في موضوع البحث كانت تصوير المشكلات، كما ميزت نفس الباحثة بين ثلاث دلالات للحلم وهي التعويض وتصوير المشكلات، واستشراف المستقبل، فوظيفة التعويض حسب الباحثة هي التنفيس عن الشخصيات، ووظيفة تصوير المشكلات هي الكشف عن مشكلة الشخصية، ووظيفة استشراف المستقبل هي تزويد الشخصية برؤية ثاقبة عن المستقبل وتهيئتها لما هو متوقع[13]، وفي هذا الإطار، تتوزع أحلام الأضمومة إلى أحلام ما قبل الثورة وأحلام الثورة.

في قصيصة بعنوان «أحلام قبل الثورة» كانت نفسية البطل هادئة منطلقة متحررة من أي قيد مادي أو معنوي، مثل الشخصية المستشرفة للمستقبل، متوسلة بتقنية التداعي الحر، حيث يستدعي السارد ذاكرة الفتى الصغير وتخيلات اللحظات الطفولة الجميلة الحالمة، من خلال المسدس المائي والطائرة الورقية، ولكن تأتي لحظة التحول المفاجئ للحظات الحلم، وتحدث عملية القلب للحلم إلى كابوس. وفي قصيصة «أحلام مشروعة» يؤدي الحلم وظيفة التعويض عن الواقع المتردي والتنفيس

عن الشخصية التي ماتت وأضحت جثة جامدة، وبقيت مع ذلك أحلامها تتجول في المدينة القديمة.
إن لغة السارد في النص الحلمي جد مكثفة، وتتخللها جمل فعلية مرتبة دون فواصل، ومختومة بنقط الحذف مما يضفي الانسيابية على الحكي، ومن أمثلة ذلك قصيصة «أحلام شرقية» ونصها:
رضتْ على نفسها في غرفة ضيقة.. وسادة بيضاء، حين دق باب بيتها (أخيرًا ستصبح حرة)
حملها عريسها من غرفة ضيقة إلى علبة كبريت»[14].
يصطبغ الحلم هنا بصبغة المفارقة عبر توظيف رمزي مكثف لكلمة مضافة «**علبة كبريت**»،
فيندمغ الخيال بالحلم، وتتولد الدهشة من حلم ولَّى (الماضي)، ووظيفته التعويض عن مرحلة تاريخية مزهرة ومفعمة بالفرح والغبطة والحياة، يعم السلام والأمن البيت، وفي الآن نفسه التنفيس عن الشخصية الساردة وملء فراغات النفس والروح لمواجهة آثار حرب مدمرة من خلال قصيصات (حلم)/ (حلم أميرة)/ (أحلام طفولية)، أو حلم آني تسري أحداثه على الحاضر ووظيفته تصوير الشخصيات المحطمة نفسيًّا وهي تصارع الغربة، وترثي حاضرها المؤلم من خلال قصيصة (حلم جدي)، إذ يلتقي السارد بجده في الحلم وينسج معه حوارًا خياليًّا تطبعه الدهشة والمفارقة والفراغ الدال.
أو حلم يستشرف المستقبل بحسرة، ووظيفته تهيئة الشخصية نفسيًّا للتحكم في الواقع والسيطرة عليه أملًا في غد أفضل، بمعنى أن السارد يتغيًّا من وراء استدعاء الحلم تزويد البطل بشحنة نفسية قوية تدفع به إلى التجدد داخليًّا، ومقاومة عوامل الإحباط والتشظي في بنية المجتمع السوري. ونلمس هذا الاستشراف في قصيصة بعنوان «طفل بلا أجنحة»، التي يتمنى من خلالها طفل صغير بأن يسكن كوكبًا ليس فيه بشر، وهذا التمني يولد الدهشة والغرابة في مخيلة المتلقي لقيامه على خاصية المفارقة.
لهذه الأسباب لم يتوان السارد في الاحتفاء بالحلم الأدبي واستدعائه في سياقات سردية مختلفة، راسمًا صورًا رمزية حالمة تخاطب ذاكرة الشخصيات بواسطة التداعي الحر والإيحاء والتكثيف.

الحكي المشهدي

الحكي المشهدي في تعريف سلمى براهمة (المغرب) يعني «**السرد بعين الكاميرا الذي تناسب إلى حدود قصوى مع عوالم الطفولة**»[15].
يسير السرد في أضمومة «دمية» لحسن جبقجي موازيًا مع حركات الأبطال وصخبهم وردود فعلهم داخل الحكاية، فعلى صعيد التصوير الفني، عمد سَرَّاد الأُضمومة إلى تصوير المشاهد تصويرًا دقيقًا، عبر المزاوجة بين الوصف المرئي المكثف للأحداث، والتصوير النفسي للحالات والمشاهد الدرامية، على شاكلة رسام اللوحات التشكيلية أو مصور اللقطات السينمائية، حيث تسهم العين في التقاط المشهد وتتبع جزئياته وتفاصيله، واكتشاف شخوصه من الناحيتين الخارجية والداخلية مما يضفي على المشهد ألقا تعبيريًّا وجاذبية تصويرية نافذةً.
إن السارد يميل كثيرًا إلى التوصيف المشهدي للقطات الوامضة المهملة، مما يفسر هيمنة الجمل الوصفية، ففي قصيصة «صور» يرتسم الحكي المقطعي عبر أربعة مشاهد درامية ندرجها على التوالي:
المشهد الأول: خروج الأب يبحث عن كسرة خبز يسد رمق أهل بيته.
المشهد الثاني: جثث ملقاة على أطراف الطرق.. جثث أخرى ملقاة في الحاوية.. بينما الأوساخ منتشرة في كل مكان.
المشهد الثالث: السوق مزدحم.. العيون جائعة، والأسعار مرتفعة.
المشهد الرابع: الباب مغلق بإحكام.. لا ماء، ولا كهرباء.. الأم وأطفالها ينتظرون.
يتضافر السرد والوصف في المشاهد الأربعة مازجًا بين حسية المكان ونسبية الزمان وتقلبات الوجدان، ومأساة الإنسان السوري في ظل واقع الجوع والدمار، فالمشهد الأول يسرد حدث الخروج للبحث عن كسرة خبز، والمشاهد الثلاثة المتبقية تبنى على الوصف الخارجي للأشياء والأمكنة، كما تبنى على الوصف الداخلي بواسطة التوظيف المجازي لبعض العبارات (العيون جائعة) وهو

توصيف سيكولوجي خفي يتجسد في عيون الناس، حيث الجوع صفة معنوية أسندها السارد للعيون على سبيل التجريد.
كما يتجسد الحكي المشهدي في قصيصة أخرى بعنوان «الذكريات المفقودة»، وتتفرع إلى صورتين لغويتين:
الصورة الأولى: التقت نظراتهما في الجسر المعلق، من حينها وعدها أن يبقى حبيبها إلى الأبد.
الصورة الثانية: عادت إلى ذكرياتها الأولى وحيدة، حطام الجسر المعلق بين الفرات والأرض.. تشتاق لحكايات الهواء[16].
الصورتان معًا تعرضان شخصيتين متحابتين، عبارة عن مزيج من الواقع والخيال، من الحقيقة والوهم، من الماضي المشرق والحاضر المظلم، لذلك يسري التشظي حتى على مستوى الزمان «عادت وحيدة إلى ذكرياتها»، وعلى مستوى المكان «حطام الجسر المعلق بين الفرات والأرض»، ولذلك تعاني الشخصيتان من حالة فصام حادة تجعلهما مشدودتان للماضي بشوق وحنين، ومحاصرتان في وحدتهما القاتلة حيث تبخر حلم الحبيب ولم يعد سوى حكاية وهم وخيال، وقد وظف السارد تقنية الاسترجاع لإثراء المشهد العاطفي واستكمال الصورة الكلية التي تعمق إحساس الشخصيتين بعبثية الواقع ولا جدوى الحياة، وتظل الذكريات المفقودة مجرد بلسم لجروح الحاضر وشروخه، ومن ثمة يتبدى للقارئ بأن الحكي المشهدي تقنية سردية مهمة في تجلية اللحظة الوامضة.

على صعيد التصوير الفني، عمد سَرَّاد الأُضمومة إلى تصوير المشاهد تصويرًا دقيقًا، عبر المزاوجة بين الوصف المرئي المكثف للأحداث، والتصوير النفسي للحالات والمشاهد الدرامية، على شاكلة رسام اللوحات التشكيلية أو مصور اللقطات السينمائية، حيث تسهم العين في التقاط المشهد وتتبع جزئياته وتفاصيله، واكتشاف شخوصه من الناحيتين الخارجية والداخلية

خاصية المفارقة

تعد المفارقة خاصية جمالية تكسب النص القصصي الدهشة والانبهار، وتفضح العيوب المجتمعية مبرزة أوجه التناقضات الممكنة بين جلادي الثورة وضحاياها، ومن ثم فهي تقنية أسلوبية تتجاوز حدود المنطق والألفة لتنفتح على كل ما هو غريب ومدهش، وهذا التفسير ينطبق على بدايات نهايات القصيصات ونهايتها، ويعرفها الدكتور عبد العاطي الزياني بأنها «**ورطة مثيرة تشكك في اليقينيات وتعاكس المألوف**»[17].
ففي قصيصة «ليلى والذئب»، تبرز المفارقة صارخة في العنوان، حيث تتبدى المجانسة بين المتضادين ماهيةً وتكوينًا وجنسًا مستحيلة، إذ لا محل لوجود ائتلاف أو مؤانسة بين النوعين: الإنساني والحيواني، أي بين ليلى والذئب مما يضفي شحنة رمزية قوية على مسار السرد، ويولد الاندهاش لدى المتلقي بفعل التوتر الداخلي الذي يحدثه الجمع بين كائنين متضادين: ليلى بأنوثة الفتاة ولطفها وإنسانيتها، والذئب بفظاظته ورعونته ووحشيته، وهذه قمة التناقض الذي يعد سمة فنية بارزة في الأضمومة.
العلاقة بين ليلى والذئب علاقة ضدية متعارضة على المستوى البيولوجي، ونرمز لها بالمعادلتين التاليتين:
ليلى: إنسان + عاقل.
الذئب: حيوان – عاقل.

إذن ليلى ﷺ الذئب.
تخرق المفارقة قانون العلاقات بين الوحدات المعجمية وتخلق نسقًا دلاليًا غريبًا ومتفردًا، أَوَّلُ مستوى فيه تَآلُفُ ليلى مع الذئب الذي يوحي بتآلف غير متوقع بين قوى البناء على ساحة المواجهة وقوى الهدم والتدمير، ويوحي إلى هشاشة الكائن البشري وقابليته للتطويع والابتلاع والاحتواء فكريًا وأيديولوجيًا.
المستوى الثاني أن ليلى وجدت أمها ماتت، وهذا معطى سردي مقبول ولا يستدعي دهشة المتلقي.
المستوى الثالث: قرار ليلى تقضية بقية عمرها برفقة صديقها الجديد الذئب، وتبدو هنا المفارقة صارخة حيث تعاكس ليلى منطق الطبيعة وتخرق ناموسها من خلال نسجها لعلاقة صداقة مع ذئب، وفي هذ الصدد، يرى الدكتور محمد المبارك أن «الكلمات لم تعد تنبئ بما وجدت له أصلًا، فقد أضفى التركيب عليها سمة جديدة فأصبح معناها القاموسي مغايرًا لمعناها الجديد دون أن تفقد في الوقت نفسه صلتها الوطيدة به.. مثل الصانع الذي حوَّر المادة الأصلية وغيَّرها فاختلفت اختلافًا بيِّنًا في الشكل والصورة، لكن أصل المادة ظل ثابتًا، بل إن هذا الأصل قد انسجم مع الشكل الجديد مكونًا ائتلافه من خلال بنية التناقض القائمة أصلًا بين المادة المصنوعة والصورة الجديدة»[18]. ولعل السارد سعى من خلال هذه الائتلاف بين المعنى القاموسي للذئب ومعناه الجديد في الجملة إلى رسم صورة مأساوية للواقع المعاش بكل مفارقاته وتناقضاته، مكثفًا هذه الصورة برموز وإشارات (ليلى– الذئب– الصديق الجديد– أبيها)، حتى يدفع القارئ للتأمل مليًا في خيوط اللعبة المكشوفة، ويشركه في فك لغزها بغاية توريطه في استكناه خلفياتها واستيعاب حقيقة ما يجري، فآثر توظيف المفارقة المعضودة بالرمز والإيحاء.
وقد تشمل المفارقة بداية القصيصة كما في قصيصة «شهيد» (في عرسه ارتدى بذلته الحمراء)، وقصيصة «أمنية» (كان يسكن تحت ركام جامع قديم..)، وقصيصة «نظرات» (في تلك البلاد.. يوجد فقط الشهداء..)، وقصيصة «»أنا..» (لم تعد السنونو تطير في السماء..)، وقصيصة «أشياء مبعثرة» (المسرح يعج بالأشياء المكسرة).
وقد تتحول النهاية إلى مفارقة تثير دهشة القارئ، وعادة ما تكسر أفق توقع القارئ بعد تشكل الحبكة ومرور السارد إلى الحل، ونلمس توظيفها بكثافة في الأضمومة، ففي قصيصة «الإدمان» تتمنى أسرة السارد لو يبقى حاسوب السارد معطلًا (جنوح إلى السلبية)، وفي قصيصة «البرزخ» يمسك السارد بيد صديقه ويصعدان إلى السماء (هروب من الواقع ونكوص سلبي وتخلي عن مبادئ الثورة)، وفي قصيصة «بقايا بيت»، يبحث الزوج عن طفلته وزوجته دون جدوى، وفي نهاية المطاف يجد قلمًا ومحبرة ومن خلالها يرسل السارد إشارة طفيفة للقارئ مفادها أن البقاء للكلمة وما سواها عرضة للاندثار والفناء، وفي العثور على المحبرة إشارة منه إلى التراث والتاريخ والثقافة وهي عناصر كتبت بمداد الفخر والاعتزاز على مدى قرون طويلة، وصمودها في وجه حملة الإبادة التي تشنها القوى المدمرة تكريس لمقولة «البقاء للأجدر»، وفي قصيصة «بابا نويل»، يختم السارد بحدث طارئ مفاده أن بابا نويل اعتقل بتهمة الإرهاب، وفي هذه الحالة فهو مورط، والنهاية مفتوحة على كل الاحتمالات الممكنة، ومن وراء استدعاء المفارقة هنا استدعاء لتناقضات الواقع الثوري المشتعل حيث تختلط الأوراق ويصبح الجميع قاضيًا ومتهمًا، طالبًا لثأر أو مطلوبًا من أجل جنحة لم يرتكبها، فتتحول الثورة إلى محاكمة عمياء لكل الكائنات وكل المخلوقات التي تدب على الأرض السورية، إذ الكل متورط في لعبتها بريئًا كان أم متهمًا خيِّرًا كان أم شريرًا، حتى الدمى والقطط لحقها أذى الثورة فاكتوت بنيرانها في صمت.
إن المفارقة هنا تتلون بلون المأساة والتأسي، فتضفي على الأضمومة مسحة فنية مائزة بفعل ما تحدثه النهاية المفارقة من دهشة وتوجس وقلق وجودي وشك في جدوى الفعل الثوري المدمر الذي مآله إبادة شعب أعزل.

تركيب واستنتاج

على العموم، فقد شكل العنف والدمار موضوعة البحث في هذا المقال النقدي، بدءًا بعتبة العنوان «دمية» التي سطرت أحرفها بلون أحمر غامق، ومرورًا بصورة الغلاف الذي يستدعي منظرًا رهيبًا لبقايا دمية أجزاؤها متناثرة داخل أحد البيوت السكنية المنهارة، وانتهاءً بالمتن الحكائي الذي استطاع القاص حسن جبقجي إفراغ مادة قصصية طازجة في قالب جنس قصصي حديث وهو جنس القصة القصيرة جدًّا، من خلال ثيمة العنف والصراع المسلح بين فصائل الثورة، توقفنا مليًّا عند لحظات وامضة من الحكي المشهدي يصور خلالها السارد صورًا مرئية لجثث وموتى وشهداء وأطفال مشردين ونساء ثكلى، وقد تبدى جليًّا أن العنف هو السمفونية التي تعزفها جوقة الثوار في كل شبر من أرض سوريا، وتسري في كل جزء من أجزاء البلاد، حتى أضحى الخبز اليومي الذي تتغذى منه الأرواح الثائرة، ويعد الاستشهاد أسمى تجليات الموت في أعين الثورة، ومن ضحاياه الطفولة المغتصبة التي تئن في صمت، وشكلت الدمى المبعثرة على صورة الغلاف بؤرة الأضمومة التي تتحلق حولها دلالات العبث والظلم والقهر والهمجية والرعونة والتسلط في أقصى مراحله.

من جهتي، حاولتُ ملامسة الأبعاد الرمزية للعنف والدمار في أضمومة حسن جبقجي «**دمية**»، من منظور وصفي تحليلي، وذلك بالوقوف عند بعض المقومات البنائية للأضمومة مثل الشخصيات والأمكنة، ورصد المقومات الرمزية السائدة مثل رمزية الحلم والمفارقة والحكي المشهدي، وكلها ميكانيزمات توسل بها السارد من أجل التوليف بين الخيال المنتج والواقع المأساوي المدمر في سوريا محاكاةً وتصويرًا وإبداعًا كاشفًا عن حيثيات اللحظة الوامضة بشكل دقيق، مما ولَّد ألقًا متجددًا للقصيصات كي تفصح عن قدرات هذا الجنس السردي القصير جدًّا، في إطار إيلاف منسجم ومتجانس يحقق للنص السردي جماليته الفنية وفرادته التعبيرية، دون أن أهمل البعد الدلالي للأضمومة الذي لا يتوارى مختفيًا وراء الحلم والرمز والمجاز والأسطورة والمفارقة، حيث يتشكل على نار هادئة وعن طريق لغة شفافة تمزج بين الوضوح والسهولة والخفة والرشاقة، وقد وفق الكاتب في مغامرته السردية المحفوفة بالمخاطر والصعوبات، ممتطيًا صهوة الكتابة القصصية الجريئة في موضوعها وأسلوبها، مفضلًا ركوب صهوة السرد الوامض أو الخاطف الذي يعتمد التكثيف والاختزال والحذف والمفارقة في قالب رمزي متميز.

تأسيسًا على ما سبق، يتبين أن القصة القصيرة جدًّا هي أقدر الأجناس السردية على الاستماع إلى نبض واقع الحراك الثوري بكل تفاصيله وجزئياته، وتستطيع بالتالي استشراف توقعات القراء والنقاد والباحثين في زمن الاتصال الإلكتروني والانفجار المعرفي والسرعة القياسية في ترويج المعلومة، وفي عصر الأكلة الخفيفة والانتشار الواسع للحواسيب المحمولة والهواتف النقالة، ويمكنها بالتالي الاستجابة لتطلعات فئة عريضة من القراء والمتتبعين لاعتمادها على السرد الوامض والحكي المشهدي واللقطة الخاطفة والتكثيف والاختزال، وهي مقومات تناسب التكوين النفسي والاجتماعي والثقافي والأدبي لجيل القرن الواحد والعشرين، جيل الوسائط الإلكترونية بامتياز، كما أنها تعتمد تقنيات المفارقة والفراغ الدال مما يجعلها أكثر ملائمة لإبداع نصوص سردية قادرة على اختراق الواقع المعاش وتشريحه، وتصيد لحظات وامضة تختزل الزمان والمكان والحدث والشخوص ●

الهوامش:

1- «جرعة ديمقراطية لمصر»، مقال، 7، العدد 86، ديسمبر 2014.
2- مقدمة أضمومة «دمية»، 9.
3- دمية، 35.
4- الدولة السورية.. دولة ملفات؟ مقال، 31، مجلة رهانات، العدد 2016، 36.
5- دمية، 46.
6- شياء، نفس المرجع.
7- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، 114.
8- التعليقات، 148، نقلًا عن كتاب «ابن سينا والنفس الإنسانية»، 154.
9- دمية، 52.
10- دمية، 55.
11- دمية، 57.
12- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، 108.
13- «الحلم في القصة القصيرة السعودية»، مقال، المجلة العربية، العدد 488، رمضان 1438، يونيو 2017.
14- أحلام شرقية، 47.
15- «جمالية ق ق جدًّا، ملامح في التشكل»، مقال، 82، مجلة مجرَّة، العدد 13 خريف 2008.
16- دمية، 55.
17- «الماكرو تخييل في مجموعة «زَخَّة ويبتدئُ الشتاء» مقال، مجلة مَجَرَّة، العدد 13 خريف 2008.
18- استقبال النص عند العرب، 230.

بيبليوغرافيا البحث:

1- براهمة سلمى: «جمالية ق ق ج، ملامح في التشكل»، مقال، 82 مجلة مجرَّة، العدد 13 خريف 2008.
2- بوطيب كمال: الماكرو تخييل في مجموعة «زَخَّة ويبتدئُ الشتاء»، مقال، مجلة مَجَرَّة، العدد 13 خريف 2008.
3- الدولة السورية دولة ملفات؟ مقال، 31، مجلة رهانات، العدد 2016، 36، تيزيني طيب.
4- جبقجي حسن: دمية، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، طبعة 2016.
5- ريكور بول: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية. 2006.
6- عرقوسي محمد غير حسن وملَّا حسن عثمان: ابن سينا والنفس الإنسانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1982.
7- قوراية آمال: جرعة ديمقراطية لمصر، مقال)، 7، العدد 86، ديسمبر 2014.
8- الحلم في القصة القصيرة السعودية، مقال، المجلة العربية، العدد 488، رمضان 1438، يونيو 2017، مبرك تهاني.
9- المبارك محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1999.

د.أبو زيد بيومي

إحالات المقام .. في شعر محمد الشحات

الذات حاضرة في كل مقام، بمكوناتها الحسية كالوجه، واليد، والصدر، والعين.. إلخ، أو بمكوناتها المعنوية كالفرح، والحزن، والبكاء، والضحك، والشوق، والحنين.. إلخ. أو فيما قدمه من نصوص، جاء فيها الرمز ليلقي بظلاله على المعاني، لكننا رغم ذلك دائمًا ما نجد الذات الشاعر حاضرة في كل مقام، ليس فقط لأن النص الشعري هو في النهاية تعبير عنها، ولكن لأن الشاعر وظف كل العناصر التي تنتمي إليها، أو تلقي بظلالها عليها، توظيفًا فنيًّا، أسهم بصورة كبيرة في ترابط أجزاء النص.

تعد الإحالة وسيلة من الوسائل اللغوية التي تستعمل في كل سياق كلامي، ذلك السياق الذي يتم من خلاله نقل معنى ما، باستخدام بعض الألفاظ، التي تحيله إلى متعلق سابق، أو لاحق. هذا على المستوى السطحي لسياقات الكلام، التي تقوم بتوصيل المعنى بصورة مباشرة. إلا أن الأمر يأخذ أبعادًا أخرى، حين تتجاوز الإحالة ذلك المستوى اللغوي الطبيعي، عندما تعبر عن مقامات، تكون فيها اللغة أداة لتوصيل مشاعر معينة، لإثارة انفعال ما عند المتلقي، وهي وظيفة، تظهر أكثر ما تظهر، في السياقات الواردة في النصوص التي تنتمي إلى نوع من أنواع الإبداع الأدبي، ولا سيما الشعر.

والإحالة لغةً؛ يقال: أَحَالَ الشيءَ: نقله. وأَحَالَ العملَ إلى فلانٍ: ناطَه به.

والإحالة: استعمال كلمة أو عبارة، تشير إلى كلمة أخرى، أو عبارة أخرى سابقة في النص، أو المحادثة. ويقال: حَوَّلَ مَجْرى النَّهْر: غَيَّرَ اتِّجَاهَهُ لِيَصُبَّ في مَجْرى آخَرَ حَوَّلَ اتِّجَاهَهُ[1].

وعليه فإن تحويل مجري الكلام، هو تغيير اتجاهه؛ ليصب في معنى آخر، ولا سيما المعنى الاستعاري، وهو نوع من استغلال الطاقة الكامنة في الألفاظ، بوضعها في سياقات توسع من معانيها ودلالاتها، لنقل حالة شعورية معينة، تلك الحالة لا تتمكن الألفاظ من نقلها، إن لزمت معناها الذهني.

واصطلاحًا، تعرف الإحالة بأنها إحالة بعض الأسماء إلى غير ما تشير إليه في الواقع اللغوي[2].

وفي النحو: الإحالة هي بعض الألفاظ التي تحيل إلى سياق سابق عليها، أو تالٍ لها.

وعليه فإن الإحالة كما يقسمها البعض؛ إحالة نصية (نحوية)، وإحالة مقامية (تتعلق بالمعنى الأدبي، خاصة في صورته الاستعارية).

ولا تنفصل الإحالة النصية، بمفهومها النحوي، عن الإحالة المقامية، خاصة وأن الألفاظ التي تقوم بدور

الإحالة في سياق ما، هي التي يعتمد عليها القارئ في معرفة المقام، وهذا هو الدور الأساسي الذي يعول عليها فيه، خاصة في الدرس النحوي، الذي يحدد ألفاظًا بعينها تقوم بهذا الدور، ولكننا نتجاوز هذه الوظيفة باعتبار أنها آلية طبيعية، في المقام الذي نرغب من خلاله في توصيل رسالة متداولة، تندرج تحت الرسائل التي يتعامل بها المحيط الاجتماعي، في تواصل الأفراد فيما بينهم، في حياتهم اليومية، وهي بالتالي موجودة في كل كلام. فيصبح من الضرورة أن نتجاوز ذلك المقام الطبيعي المعتاد، حين نتعامل مع الإحالة المقامية في النص الأدبي، خاصة وأنها تؤدي وظيفة جمالية، تزيد من تأثير النص، وتغيِّر من الوجهة المعنوية للسياق، لتتجاوز الدور الوظيفي للغة الكلام، إلى المستوى الشعوري، الذي يرغب قائله في إثارة الغرائبية والدهشة في ذهن المتلقي، بهدف زيادة انفعاله، من خلال تشكيل إحالات غير معتادة، تأخذ اللغة إلى مستوى رأسي يعلو بها إلى آفاق جديدة، غير ذلك المستوى الأفقي الممتد أمام أي أحد، وهذا البناء الجديد الذي يرتفع باللغة، هو ذاته البناء الذي يجعل من المبدع كيانًا بارزًا في محيطه الاجتماعي، حين يقف على ما قام هو بنفسه برفعه. لكنه يترك للمتلقي الوسائل التي تشده إلى المرتفع ذاته، فيشاركه الحالة التي هو عليها، دون أن ينازعه في تفرده الذي وصل إليه، بنظرته الثاقبة إلى الأشياء من حوله. حيث قام من خلال هذه النظرة بوضع مسمياتها في سياقات جديدة، أخذت بيد القارئ إلى مناطق شعورية، لم يكن ليصل إليها، إلا بمساعدة ذلك المبدع.

والإحالة المقامية عند الشاعر محمد الشحات، جاءت بإسناد المقام في السياق، إلى مفردة تنوب عن الذات في التعبير، وذلك بمفارقة تلك المفردة لمعناها الذهني من خلال سياق بلاغي، يعيد تشكيل معناها عند المتلقي، الذي يقوم بدوره بالربط بين تلك المفردة في ثوبها الجديد، وبين الذات الشاعرة. تلك التي تستدرج ذلك المتلقي معها إلى بؤرة شعورية واحدة، من خلال الانطلاق من المعنى الذهني، إلى المعنى الجديد، الذي تقوم عليه العملية الإبداعية، بجعل المحال إليه في مركز المعنى، من خلال سياق استعاري قام المبدع بتشكيله؛ ليعبر عن علاقته المختلفة بالموجودات من حوله. وهو ما يسمح بمساحة فضفاضة من التأويل، التي ربما تذهب بالمتلقي إلى وجهة تختلف عن الوجهة التي أرادها المبدع، لكنها في النهاية تدور في فلكها، ولا تنفصل عنها تمامًا. بما يعني أن النص يصبح دائرة من المعاني التي تتحرك حول بؤرة شعورية واحدة، لكنها تضيق وتتسع تبعًا لأفق المتلقي.

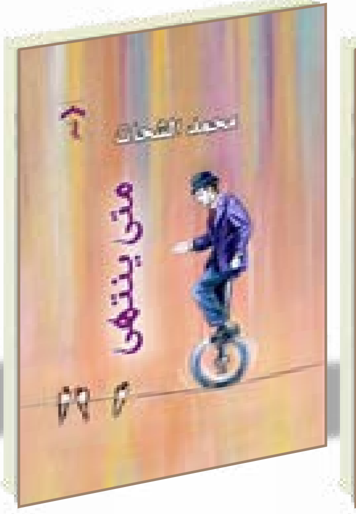
وهو ما يعني نجاح النص في جعل المتلقي شريكًا أساسيًّا في عملية إنتاج المعنى، كما يعني أن النص نجح في أن تكون له سيرورة، تبقى ببقاء معاني النص مفتوحة لكل تأويل؛ حيث يبقى مقام الإنشاد صالحًا للقياس عليه في المقامات المشابهة له، خارج المرحلة الزمنية التي قام فيها المبدع بإنشاء النص.

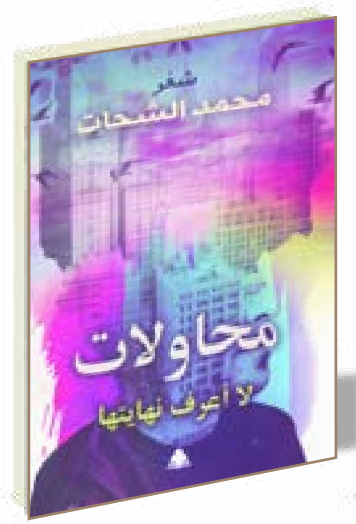
وتنقسم الإحالات في شعر محمد الشحات إلى قسمين:

إحالة داخلية: وهي بإحالة الذات إلى أجزائها المكونة لها.

إحالة خارجية: بإحالة الذات إلى ما يحيط بها.







أولا: الإحالة الداخلية للمقام

وفي هذا النوع يقوم الشاعر بإحالة مقام

الإنشاد بالدوران حول الذات، وذلك بتوظيف الأجزاء الحسية، أو المعنوية المكونة لها، حيث ينطلق من ذاته إلى آفاق أرحب من المعاني، التي تجعل الذات الشاعرة، ملتصقة بعملية التلقي، فيكون المتلقي في دائرة واحدة مع الشاعر، ليشاركه اللحظة ذاتها، التي دفعت الشاعر إلى الإنشاد، خاصة عندما يتعامل مع ذاته من خلال كاف الخطاب، وكأنه ينظر إلى مرآة تجسد هذا المقام، فتنقله من الداخل إلى الخارج، فتصبح مكونات الجسد الشاخصة في تلك المرآة، هي ذاتها ملامح الروح التي تقف خلف هذه اللحظة الشعورية، التي يدور حولها النص. فتسمح للمتلقي أن يشارك الشاعر اللحظة التي ينظر فيها إلى مرآته، أو بمعنى آخر إلى ذاته.

يقول الشاعر محمد الشحات في قصيدته، "ثلاثية العشق والغربة"، من ديوان "سيعود من بلد بعيد":

حين ارتميتَ بصدر أمك
هزني وجه تبدل في ارتجافته
تبلور واستدار
..
فحملت شوقي
واختبأت لكي أداري غيرتي
وتركت ملمسها
على أطراف كفي
ورميتها بعيون شوقي
آه
ما أقسى مدارات اشتياقي
كلما لا مست وجهك
وانفطرت محبة
ونزعت من نبرات حنجرتي
حبال الصوت
كي لا أحيطك خلسة
بمزاهر الكلمات
قل يا فتى:
هل كان يعصرك الحنين

إن ياء المتكلم في "هزني"، هيِ ذاتها تاء المخاطب في الفعل "ارتميتَ"، وهي أيضًا، كاف الخطاب في لفظة "أمك"، وقد أحال الضميرين إلى كلمة واحدة هي كلمة وجه، والذي هو مكون من مكونات الذات، لكنه قام بفصله عن الضميرين إذ لم يسنده إلى مخاطب أو متكلم، فضلًا عن تنكيره، وكأنه وجه جديد، فوجئ به الشاعر في تلك اللحظة، التي تحمل لقاء خاصا، ليؤيد هذا الاندماج، الذي يدعمه فعل التبَدُّل، الذي تسببت فيه الارتجافة، فجاء التبدل على المستويين اللفظي والمعنوي، ليصبح هذا الوجه الذي تلاقَى بصدر الأم نائبًا عن الذات، في التعبير عن تلك اللحظة الخاصة، التي جاشت بها مشاعر داخلية، تمثلت في الفعل "هزني" المترتب على الفعل "ارتميت"، فكان أنْ ظهَرَت هذه المشاعر على الوجه، ذلك الوجه الذي صار في دائرة رؤية الأم داخل النص من ناحية، وفي دائرة رؤية المتلقي خارج النص من ناحية أخرى.

فتصبح الذات الشاعرة، والتي تمثلها الياء في "هزني"، في منطقة تقع بين الارتماء والوجه، لفظًا ومعنى. فمن ناحية اللفظ، إذ هي بينهما في ترتيب البناء اللفظي للجمل، وبينهما في ترتيب المعنى، وهنا يكون البناء متحالفًا في تشكيله البصري مع السياق الذي أراده الشاعر.

وفي قصيدة "التملص من وجهي"، من ديوان "محاولات لا أعرف نهايتها":

وكنت أحاول
أن أتملص من حال وجهي
حين أطل به
نحو قافلة المفلتين من الحزن
وأحاول أن أبتهج

حيث يستهل النص بالفعل "أتملص"، الذي تقوم به الذات، ولكنه يحيل هذا الفعل مباشرة إلى الوجه، فيجعل من المقام مقامًا ذاتيًّا خالصًا، لكنه ينقله من داخل ذاته، إلى مكون من مكوناتها، فذاته تطل، ولكن من خلال الوجه، الذي ينتسب إليها، بإضافته إلى ياء المتكلم، فينوب الوجه عن صاحبه في التعامل مع أولئك المفلتين من الحزن، في محاولة للابتهاج.

وفي الديوان ذاته في قصيدة "حانت لحظة صحوك"، تأتي الإحالة الداخلية بدءًا من العنوان، فكاف الخطاب في العنوان، يوجه الشاعر من خلالها المقام إلى الذات مباشرة، ثم ينتقل من العنوان إلى أجزائها، التي تعبر عن مقام، يحاول من خلاله

الثورة على تلك الذات، من خلال توظيف أجزائها المكونة لها:

حانت لحظة صحوك
فانفض ما قد علق بصوتك
من أسوار الخوف
وجاهد
كي لا تسقط في لغة لا تعرفها
الآن تغادر ما قد علق بوجهك
من خوف ظل يزاحمك طويلًا
فإذا ما رواغك
فحاول أن تسقطه
وافتح عينيك
فقد ضاق الوقت
وحاول أن تبقي منتبهًا
كيف ستفرغ ما ضاق بصدرك
كيف تحاول أن تحيا
فإذا ما انطفأ المصباح
فجاهد
أن توقد ما يجعلك تواصل رحلاتك

إنه يجعل ذاته في مقام المخاطب، من خلال كاف الخطاب التي تتكرر، بإضافتها إلى المكونات الحسية؛ "صَحْوك"، "صوتك"، "وجهك"، "عينيك"، "صدرك"، ثم تأتي لفظة "رحلاتك"، لتعبر عن الحركة الكلية لهذه الأجزاء، فضلًا عن الـ"أنت" المضمرة بعد الأفعال "تسقط"، "تعرفها"، "تفرغ"، "تبقى"، تحاول"، "تحيا"، "تغادر"، والأفعال التي ظهرت فيها تلك الـ"أنت"، من خلال كاف الخطاب، "يزاحمك"، "راوغك"، "يجعلك"، ويحيط ذلك كله بأفعال الأمر التي يستثير من خلالها تلك المكونات الحسية، المتمثلة في الصوت والوجه والعينين والصدر. ومن هذه الأفعال: "انفض"، "جاهد"، "حاول"، "افتح"، وهو ما يؤدي إلى تلك اللحظة المضيئة في هذا المقطع من النص المتمثل في قوله: "أن توقد ما يجعلك تواصل رحلاتك"، وهي التي تُسْلِم حتمًا إلى النتيجة النهائية التي يختتم بها النص:

فابدأ كي لا تهدأ بعض الشيء
وأعلن صحوتك
فقد حان الوقت

إن الإحالة الداخلية للمقام في هذا النص، بتوزيع الخطاب على أجزاء الذات، أسهمت في تقديم نص ذي بنية مثالية، جعلت من الأفعال، التي راوح فيها الشاعر بين الأمر والمضارعة، ترتفع بلغة النص ارتفاعًا له ما يبرره، ليرسو في نهايته على ذروة الإنشاد بقوله: "فقد حان الوقت".

وقد يتعامل الشاعر مع هذا المقام بتوظيف هاء الغيبة، بدلًا من كاف الخطاب، كنوع من التمويه، الذي يجعل من أجزاء تلك الذات، قاسمًا مشتركًا عامًّا بينه وبين المتلقي، من ذلك ما جاء في قصيدته "سأفتح بابي لأخرج":

كان يحلو له
أن يمارس وحدته
ثم لا يستحي
أن يغلق أبوابه
وهو يجلس منزويًا
بينما كان ينظر
وجه أبيه على حائط
منذ أن حطه فوقه
فلا زال يحمل في عينه
فوق ما كان يحمله من سؤال
لماذا يقاوم فرحته
وهو يخفي تقاسيمه
ثم يضفي على وجهه
بعض ما كان يحزنه

إن الوجه، والعين، والتقاسيم، والوحدة، والحزن، وغيرها من المكونات الحسية والمعنوية الواردة في النص، تختلط في مراميها بين الأب وبين ذلك الابن، الذي ينظر إلى صورته، وكأن الذات تتوزع من خلال هاء الغيبة بينهما، ليصبح غياب الأب هو غياب للابن، وهو ما يجعل تلك التفاصيل الحسية قاسمًا مشتركًا بينهما من ناحية، وبينهما وبين المتلقي من ناحية أخرى، لتأتي جملة التساؤل: "لماذا يقاوم فرحته وهو يخفي تقاسيمه"، جملة مفصلية ينطلق من خلالها النص، ليصل إلى الجزء الذي تفصح فيه الذات عن نفسها:

كنت أظن بأني سأملك صوتي
فضاع الغناء وضعتُ
وما كان لي أن أغادر بيتي

فصورة الأب المقيدة في إطارها، والتي حطت على الحائط، فرضت قيودًا معنوية، نفى من خلالها الشاعر عن ذاته أية مبررات تدفعه لمغادرة البيت، والذي أضافه إلى ياء المتكلم، لتصبح هذه الياء معادلًا موضوعيًّا لصورة الأب، التي صارت حبيسة الحائط. وهو ما يدفع الشاعر للتساؤل مرة أخرى:

فهل تظن الطيور

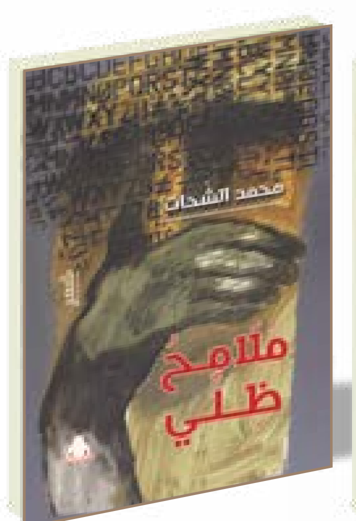
بأن الفضاء الفسيح لها؟

وهو تساؤل ينتقل بالشاعر من هيئته، إلى هيئة أخرى، جمع فيها كل مكونات جسده وروحه في تلك الطيور، التي أحال ظنه الشخصي إليها.

في مثل هذه القصائد وغيرها نجد الشاعر دائمًا ما يوظف أجزاء الذات الحسية في التعبير عن مقام الإنشاد؛ للانطلاق من خلالها إلى رؤيته الخاصة بالعالم الذي يحيط بها، فهو يندمج بالعالم، والعالم يندمج به، من خلال دائرة تبدو ضيقة في ألفاظها، لكنها متسعة قي معانيها ومراميها.

يتكرر الأمر نفسه في بعض قصائد دواوينه.

من ذلك قصيدة: "أنا.. ووجهي"، من ديوان "محاولات لا أعرف نهايتها". والقصائد: "ثلاثية"، "إطلالة"، "انقسام"، ارتحال"، "خوف"، من ديوان "مكاشفة". "مصالحة"، "خماسية للحياة"، "الخوف على النهر"، من ديوان "ملامح ظلي". "غريب يلقاه غريب"، "عودة الابن إلى أحضان أبيه"، "اذكرني إذا ما غبت"، من ديوان "سيعود من بلد بعيد".





يلاحظ أن الشاعر في هذا النوع من إحالاته، غالبًا يقوم بإحالة المعنوي إلى المحسوس، أو العكس، ويستخدم آليات لفظية يكررها في كل مرة، خاصة عندما يقوم بما يسمى بالالتفات، حيث يلتفت من ياء المتكلم، وهي الألصق في معناها بالذات، إلى هاء الغيبة، أو كاف الخطاب التي تأتي مضافة إلى جزء حسي من تلك الذات، حيث يضيفها، مثلًا، إلى الوجه، أو إلى اليد، أو إلى الكف، أو الصدر، أو ما إلى ذلك من المكونات الحسية للجسد، الذي يمثل المَعين أو الوعاء المنظور أو المرئي، أو المحسوس، حيث تظهر الذات الكامنة أمام العين، فيصبح الجانب الشعوري المتخيل شاخصًا، متجسدًا، خاصة وأن هذه المكونات المحسوسة، تقوم بدور الناقل لتلك المشاعر المضمرة، في المقام الذي تعايشه في المواقف المختلفة. وغالبًا ما يستهل نصوصه بما هو مضاف إلى ياء المتكلم، في أول عبارة من عبارات النص، ثم ينتقل مباشرة في العبارة التالية إلى كاف الخطاب، أو هاء الغيبة، مؤكدًا على أن الذات ما هي إلا إطار كلي، توزعت داخله أجزاؤها.

ثانيًا: الإحالة الخارجية للمقام

في هذا النوع من الإحالة يقوم الشاعر بنقل رؤيته، والتي هي رؤية شعورية في المقام الأول، تنبع من الذات الشاعرة، من خلال إحالة هذه الذات إلى مفردات تحيط بها، وتقع في منطقة خارج تكوينها، حيث تنوب هذه المكونات عنها في نقل المعنى المقصود، بصورة تتحول فيها هذه المفردات إلى رموز، تتسع مراميها، تبعًا لعملية التأويل. فهي وإن كانت ليست من أجزاء الذات، إلا أنها تتحالف معها من خلال السياق الاستعاري، فتصبح هي والذات شيئًا واحدًا.

من ذلك ما جاء في قصيدته "حوار الظل"، من ديوانه "محاولات لا أعرف نهايتها":

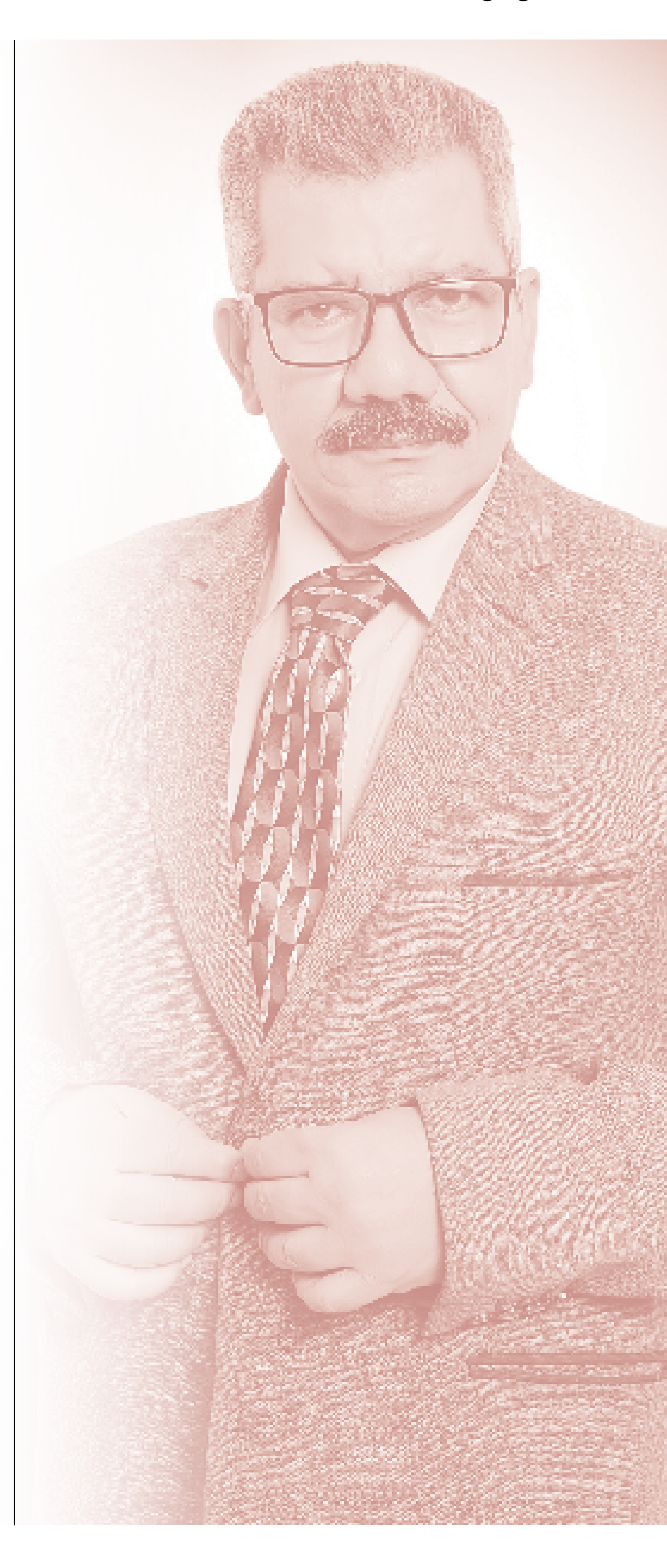
البنايات واقفة

وظل البنايات

تأخذه الشمس

تمضي به

وتسكنه مع برزخها



ثم تأتي به
ولا يستوي طولها
وما زاد ما زادها
فقد تستوي كل تلك البنايات
في برزخ واحد
قبل أن تستفيق الشمس
تفرش أثوابها
وتبقى البنايات واقفة هكذا
على حالها

إنها رؤية فلسفية، أحالت الذات إلى شمس، سكنت في مرحلة من مراحل دورانها، بين البنايات في برزخ واحد، حيث قام هذا البرزخ بإخفاء حقيقة تلك البنايات، مستغلًّا سكون تلك الشمس، لكن الشمس/ الذات، حين استفاقت تغيرت رؤيتها لهذا المحيط، والذي يتمثل في البنايات/ الآخرين، فصار الثابت متحولًا، من وجهة نظر الذات/ الشمس، رغم إصرار الآخر على ثباته. فالإحالة المقامية هنا، جعلت من الأشياء رموزًا، تلقي بظلالها على الواقع، تمامًا كما فعلت الشمس حين كشفت من خلال استفاقتها، حقيقة البنايات، وحجمها الطبيعي في عالم الواقع، وكأن الشاعر أراد أن يوحي لكل من أرد أن يتوصل إلى الحقيقة، أن يبتعد عن برزخه الجامد، ليرى الأشياء على حقيقتها.

وقد يبدأ الشاعر نصه بإحالة مقامية خارجية، ثم ينتقل منها إلى إحالاته الداخلية، ليكشف في النص ذاته عن البعد الرمزي للأشياء من حوله، الذي ساقه في بداية النص، ويميط عنه لثام هذه الرمزية، وكأنه يميط اللثام عن ذاته التي كانت في بداية النص تختبئ خلف تلك الاشياء، من ذلك ما جاء في قصيدة "التدرج في لغة القول" من ديوان محاولات لا أعرف نهايتها":

الشوارع خاوية
وهي لم ترتق
كي أغوص بها
والعمائر نائمة
كي أحن لها
ولي طفلة
لم تزل تتدحرج في لغة القول
وهي تحاورني

ثم تسألني..”

لقد مهَّد الشاعر للانتقال من الإحالة المقامية الخارجية، إلى الإحالة المقامية الداخلية بدءًا من عنوان النص: ”التدرج في لغة القول“، والذي جاء السياق بعده ليؤكد على هذا التدرج. حيث انتقل الشاعر من مكونات تقع خارج الذات، إلى ما هو منها، فالشوارع والعمائر، رمزان خارجيَّان، اكتسبا رمزيتهما من الخواء والنوم اللذين وصفهما بهما، ثم قام بتوزيع بعض العبارات التي تحالفت مع عنوان النص في التمهيد لهذا التحول، فالعبارتان ”كي أغوص بها“، و ”كي أحن إليها“، بيَّنت موقفه من العناصر المحيطة به. ثم جاءت عبارة ”ثم تسألي“، والتي أسندها في السياق إلى طفلة وصفها بأنها له، إلى ضرورة التخلي عن تلك الرمزية، التي يصعب عليها فهمها كطفلة، فجعل من سياق سؤالها نقطة مفصلية تبرر فنيًّا لهذا الانتقال، فيصبح طبيعيًّا أن تأتي كلمات مثل: ”صوتي“، ”رحيلي“، ”دمي“، ”عشته“، ”يسكنني“، ”أختفِي“، ”ترجلتُ“، ”أقلب“، وكلها ألفاظ أسندها الشاعر إلى ضمائر تنتمي إلى ذاته. ليصنع اندماجًا بينها وبين رمزية العمائر والشوراع التي جاءت في مطلع النص.

ونلاحظ أن الإحالة المقامية الخارجية عند الشاعر، غالبًا ما تأتي في سياق، يجعل من الأشياء المحيطة به رموزًا لها اسقاطات، تلقي بظلالها على حالته الشعورية، إما بجعل هذه الرموز تقوم بمفردها بتوصيل معنى النص كاملًا، أو بمراوحة المعنى بينها وبين ما هو من مكونات الذات.

ومن النصوص التي يقوم فيها الرمز وحده بالوظيفة المعنوية داخل النص: ”زهو“، ”وطن“ من ديوان ”مكاشفة“. ومنها قصائد: ”ملامح من رحلة لم تنته“، ”الهروب من الحلم“، ”محاولة لفك اللوغارتمات“، من ديوان ”ملامح ظلي“. وأيضا قصيدة: ”قسوة الموانئ“، من ديوان ”سيعود من بلد بعيد“. وقصائد: ”الساحر“، ”السيرك“، ”وقفات على خشبة المسرح“، من ديوان ”متى ينتهي“.

أما تلك التي تختلط فيها الذات بما هو من خارجها، منها: ”مغادرة“، ”ثلاثية“، مكاشفة“، ”الحمائم“، ”وقفة“ من ديوان ”مكاشفة“. ”محاورات لظل يرفض أن يتركه“، ”متى تورق شجيراتي“، من ديوان ”سيعود من بلد بعيد“.

ويعد ديوان مكاشفة الأكثر التصاقًا بالذات، سواء على مستوى الإحالة الداخلية، أو الإحالة الخارجية التي تندمج بالإحالة الداخلية. أما ديوان ”متى ينتهي“، فهو الذي وردت فيه النصوص التي يحيل فيها الشاعر مفردات الوجود، بصورة أكثر من غيره من الدواوين.

ولكن سواء فيما قدمه الشاعر من نصوص، أحال فيها المقام إلى العناصر الداخلية للذات، أو نصوص أحال فيها الذات إلى عناصر خارجية، لها بعدها الرمزي، نجد أن الذات حاضرة في كل مقام، بمكوناتها الحسية كالوجه، واليد، والصدر، والعين.. إلخ، أو بمكوناتها المعنوية كالفرح، والحزن، والبكاء، والضحك، والشوق، والحنين.. إلخ. أو فيما قدمه من نصوص، جاء فيها الرمز ليلقي بظلاله على المعاني، لكننا رغم ذلك دائمًا ما نجد الذات الشاعر حاضرة في كل مقام، ليس فقط لأن النص الشعري هو في النهاية تعبير عنها، ولكن لأن الشاعر وظف كل العناصر التي تنتمي إليها، أو تلقي بظلالها عليها، توظيفًا فنيًّا، أسهم بصورة كبيرة في ترابط أجزاء النص، سواء فيما يتعلق ببنيته، أو فيما يتعلق بالحالة الشعورية التي ينقلها إلى المتلقي ○

هوامش:

1- انظر: مادة ”حَالَ“، ”أحال“: في باب (الحاء مع الواو واللام)، في معاجم اللغة.

2- لمعرفة المزيد مما جاء في تعريف الإحالة اصطلاحا، انظر:

– د.أحمد عفيفي، ”الإحالة في نحو النص“، (دار العلوم، جامعة القاهرة، د.ت).

– د.داليا أحمد موسى، ”الإحالة في شعر أدونيس“، (دار التنوير، 2010).

– هناء ربيع أحمد، الإحالة ودورها في تماسك النص الشعري“، (مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد التاسع والأربعون، أغسطس 2011).

– رسمية الدوسري، ”الإحالة وأثرها في النص“، (مجلة كلية اللغة العربية، إيتاي البارود، مجلد 33، العدد 6).



مختار سعد شحاته

تأريخ الروائي.. كأس «زيادة» أخير في «حانة الست» لمحمد بركة

زاد محمد بركة عبر سرده المُتخيل كأسًا أخيرًا في حانة الست يمكن وضعه إلى جانب كاسات الهوى والعشق الموسومة باسم «الست»، حين راح يحكي لنا العديد من حكايات التاريخ المسكوت عنه في سيرة أم كلثوم الذاتية، متطرقًا إلى زوايا شديدة الحساسية قد يراها محبوها تجنيًا أو مبالغة تشوه النموذج الذي عليه يعكفون، لكن الجديد فيما قدمه المؤلف هنا من الحكايات المسكوت عنها، أنها جاءت كلها خلال عملية التفكيك تلك بهدف إعادة البناء الإنساني المجرد لشخصية أم كلثوم.

يقترب تعريف التاريخ -في بعض تعريفاته- من تعريف التراث، حين يجعل البعض من كل المنتوجات البشرية صورة من صور التاريخ أو الحدث التاريخي، وهو ما يؤكده ذلك التزايد المضطرد في الوعي الإنساني بكل ما يحدث من حوله أو فيما حدث من وقائع تاريخية، ويتسع ربما ليشمل ما يتوقعه حدوثًا مستقبليًا، وهو ما يجعل كل ما تنتجه الحياة البشرية بكل مناحيها المختلفة مادة ثرية للسؤال التاريخي الذي يشغل فكر المؤرخ، بل ويجب عليه أن ينتبه إليه بالسؤال والتحليل. وقريبًا من عمل المؤرخ يكون عمل الروائي النابه، الذي لا غنى له عن التراث الإنساني ومادته، ولا عن كل المنتوج الإنساني، ويشترك مع المؤرخ في كونهما يقتربان من الحدث الإنساني بشكل ما، إما واقعي أو مُتخيل، ويتقاطعان عند طرح الأسئلة حول الحدث الواحد، خاصة حين يكون المحكي هو سيرة حياة لشخصية من مفردات التراث الأصيل أو اللاحق.

يختلف الآن عمل الروائي عن المؤرخ في إطلاقه عنان المتخيل والأسئلة، فهو أكثر حرية حين يبدأ ببناء سرده المتخيل من بناء المؤرخ، وهو ما يفتح عقل الروائي على أسئلة لا يجوز للمؤرخ طرحها،

إذ يكون السؤال الأعظم: ماذا لو لم تكن تلك هي السيرة الحقيقية؟ ماذا لو زُيِّف هذا التأريخ؟ ماذا لو تمَّ محاباة تلك الشخصية؟ الأمر الذي يدفعه إلى طرح جديد حول ما يكتب، لا يثق في أي شيء إلا خياله وموهبته، وهو ما يورده موارد التهلكة في بعض الأحيان، خاصة حين يتصادم ذلك مع سدنة التراث أو من جعلوا من أنفسهم حماة معبده، ووقفوا أنفسهم للدفاع عن تقديسه، وما هي إلا أيام بعد أن يطرح الروائي سرديته المتخيلة تلك، والتي يحاول فيها تقديم صورة غير مقدسة لتلك الشخصيات التراثية أو التاريخية، إلا وهاجت الدنيا ولا تقعد من هؤلاء ممن يظنون أنفسهم أصحاب التراث المخولين وحدهم بحراسته وسدنة معابده.

أن تكسر صنمًا

تخيل معي مثلًا، أن تكتب حدثًا تاريخيًّا بشكل مُتخيل، فمثلًا تقول إن المصريين قاموا بغزو قريش وأسسوا حضارة الفراعنة هناك! ستقوم الدنيا ولن تقعد تاريخيًّا، وكذلك حسب منطق سرد التراث البشري للمنطقة، هذا أمر مغلوط بالطبع، لكن من وجهة نظر الرواية هو أمر لا غبار عليه، يمكن أن ينفتح الخيال على أكثر من الواقع التراثي بما يكون صادمًا، ما دام السرد ابن الخيال، ولكن التاريخ ابن الحقيقة، وما يحدث من لغط وثورة سدنة التراث وعُبَّاد أصنامه إنهم لا يعون الفرق بين السردين؛ التاريخي والروائي، فيقعون في جهل دامغ، فشتان بين ما يكتبه المؤرخ وبين ما يكتبه الروائي، ولنأخذ مثالًا لذلك في رواية «كيميا» لوليد علاء الدين والصادرة في 2019 عن دار الشروق بالقاهرة، قدم الروائي سردًا روائيًّا متخيلًا لكنه مخالف للسرد التاريخي، وهو ما أغضب بعض مجاذيب جلال الدين الرومي والتبريزي، في حين لم يُدركا حقيقة ما قدمته رواية «كيميا»، وهاج وماج البعض، لأن الرواية طالت من تقديسهم للرومي والتبريزي، وكشفت وجهًا آخر لم يجرؤْ عليه هؤلاء، والأمر مثله في النقد الأدبي والأكاديمية الأدبية حين تنتقد أو تقول رأيًا يخالف هالة



محمد بركة



وليد علاء الدين

التقديس عند هؤلاء، فمثلًا جرب -كما فعلتُ قبل سنوات- واكتب رأيًا مخالفًا في أدب نجيب محفوظ أو شعر أدونيس، ستقوم الدُنيا، وستكون جريمتك الوحيدة أن لك رأيًا يحمل وجاهة أو منطقًا مخالفًا لما درج عليه اعتقاد هؤلاء.

حانة الست وإزالة العُصابة عن العين

قدم الروائي والكاتب المصري محمد بركة، سردًا متخيلًا جديدًا حول شخصية أم كلثوم، الشخصية الغنائية التي صارت تراثية بشكل ما أو بحكم التقادم المطرد في الزمن، ولم يتوقف كثيرًا على باب القداسة التي خُلعت على «كوكب الشرق»، وقرر أن يُقدم سيرة ذاتية متخيلة لـ«الستّ» لا تخضع إلا لمنطق واحد، هو منطق الخيال، لا منطق التاريخ، وهو ما ألهب عقول «دراويش أم كلثوم» بالنار، بل وكأن الروائي في عمله الماتع ذلك دنَّس قدسًا من الأقداس، وصرخوا في وجهه: «كيف تجرؤ على المساس بقدسية صنمنا الذي عكفنا عليه؟!».
هل حاول هؤلاء قبل الهجوم قراءة العمل؟ أو هل عرفوا أول قاعدة عند قراءة الرواية، وإنها عمل

مُتخيل؟! أشك أنهم فعلوا، لكن يقيني أن هؤلاء، وهم كُثر، إنما لا يملكون ملكة الجرأة على تفكيك المقدس، في كل شيء من الخالق وانتهاء بكل ما خلق، مرورًا بالوجود البشري وكل ما يُنتج، فهؤلاء الساكنة أرواحهم على الدوام، ممن لا يطمحون لعيش الحياة والخيال أحد أهم مقوماتها، لا يُدركون أن ما يقدمه الروائيون مثل محمد بركة يصبُّ في صالح «صنمهم المقدس» لكن بشكل مغاير لم يتعودوه، فمثلًا يقول على لسانها: «**كنت وسأبقى سيدة غنائكم الذي صار من بعدي غريبًا يثير بضحكاته الهستيرية الصاخبة المزيد من الأسى**».

ففي حانة الست، كل ما قدمه محمد بركة من السرد المتخيل، ينتهي في مآله إلى احترام تلك الذات «المقدسة» لدى البعض لشخصية أم كلثوم، لكنه فعلها بآلية مغايرة لما اعتادوه من التيه في ظلال ووهم قدسية الشخصية التراثية التي لا يجوز المساس بها.

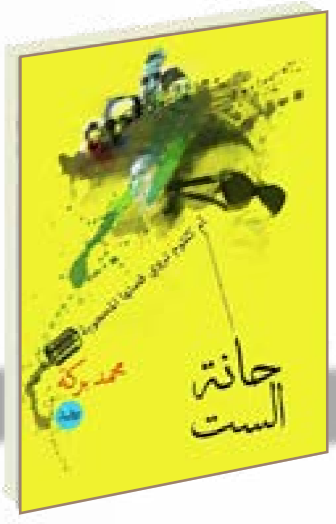
ماذا فعل محمد بركة؟

كتب محمد بركه ما أملاه خيال الروائي عليه، لم يكتب سيرة ذاتية تاريخية أو فنية، إنما قدم عملًا روائيًّا بالدرجة الأولى عبر تقنية الفلاش باك والروائي العليم أو تقنية الأصوات المتعددة، دون أن يخالف منطق الرواية سردًا أو عقلًا، لكن الصادم هو زاوية الرؤية في عمله، إذ قرر أن ينظر نحو «كوكب الشرق» من زاويته الخاصة كروائي وصحفي لا من زاوية «مجاذيب الست»، فقدم سردًا صادمًا لكل من دخل عتبات القراءة للرواية معتمدًا على قدسية هذه الشخصية الغنائية في تاريخ مصر والعالم العربي الحديث، وأخذ يفكك هذه السردية المقدسة بذكاء الروائي، لينهدم هذا الصرح العظيم في عقول محبي «أم كلثوم»، ثُم يعكف من جديد عليه ليعيد بناءه حسب ما أملاه خياله ورؤيته السردية لتفاصيل الحكاية، والتي ربما كان منها ما هو سري في حياتها، أو ما لم يُعلن مهابة الخدش لهذا «التابوه» المعتمد في تصدير شخصية «الست»، وهو ما أقلق مضجع كل «الكلثوميين»، وحرك الماء في بركة نشوتهم بصوتها، فمثلًا من منهم سيقبل ما يقوله على لسانها:

«**نعم، أحببت النساء حبًّا رقيقًا ناعمًا له ملمس الحرير، ولكنه ليس ذلك الحب الحريري الملهم لقصيدة «شريرة».. لي أكثر من صورة وأنا أتبادل قبلات في الفم مع بعض االسيدات. أكون غالبًا في الاستراحة وتأتيني إحدى المعجبات في الكواليس لتمنحني شيئًا حارًّا من روحها. تبادلت القبلات الفمويَّة، شديدة العذوبة، مع سيدات تحت سمع وبصر الصحافة**».

أشار المؤلف في هذا العمل الروائي منذ البداية إلى مهمته، وهي ابنة خياله المحض، لينبه هؤلاء الأصوليين في محبتهم لأم كلثوم، وأنَّ ما كتبه لم يكن إلا أمينًا في نقله من خياله كما تراءت إليه سيدتهم وكوكبهم الدُّرّي الذي لا يسمحون أن يناله من سمات البشر أيُّ نقيصة، لكنهم لم ينتبهوا، وقرروا أن يحملوا على المؤلف وخياله، وكأنهم لم يفهموا هذا المقطع:

«**لا تقلق. لستَ باحثًا ولن تكون مؤرخًا يعيد كتابة سيرتي. لن تنساق وراء شائعات تطاردني أو تفاهات تسعى للنيل مني. سأطلعك على كلِّ شيء جوهري. سأهبك خلاصة حكاياتي**





وعطر مواقفي، وقع قطرات الغضب والحرمان، الغيرة والانتقام، مضافًا إليها لعبة الست، وهي ترتطم داخل كهفي البعيد السري. سأحدد مساحة الهامش وآفاق المتن، سحر المقدمة وشجن الختام. سأكون المؤلفة الحقيقية، ويكفيك شرفًا أن تكون يدي التي أكتب بها. لن تفعل شيئًا سوى الإنصات لهمساتي وتدوين ما أمليه عليك».

نفى صراحة عن نفسه أن يكون مؤرِّخًا يعيد كتابة سيرتها الذاتية، بل طوال العمل يُطل الروائي بخياله مذكرًا القاريء بقانون القراءة لعمله وكأنه يقول: هُنا عملٌ روائي مُتخيل لا تاريخي وغير خاضع لأحكام السرد التاريخي أو الشفاهي حتى عن كوكبكم العظيمة، لكن هيهات، فمن قرأ بوعي وانفتاح عقل واصل إلى ما أراد بركة من عمله، بينما منغلق الرؤية والأفق من عُباد النموذج يأبون الوعي.

جلس محمد بركة الروائي في حضرة «الديكتاتورة» أم كلثوم، يستمع إليها، ويتدخل وقتما تحتم سؤال في عقل الروائي، عسى أن يهدهد قلق الأسئلة في بال الروائي الذي يبحث عن رؤية جديدة يُقدمها، لذلك سنجد سجالًا فيما بينهما كثيرًا عبر صفحات الرواية التي زادت عن 280 ورقة، لم يكن خلالها لين الطبع مع هذه المطربة الكبيرة بكل عشاقها وبما صنعت من أسطورة حول نفسها قامت ببناء صرحها أو ساعدت عشاقها في ذلك البناء، لذلك فطوال العمل وأنت تقرأ تشعر بهذه العلاقة النفسية بين المؤلف وأم كلثوم، فتارة يتركها تسترسل في الأحداث، وتارة يتحكم هو في إيقاع وزمن الأحداث دون مراعاة لمنطق تسلسها الزمني، وما بين هذا وذاك، أعلن محمد بركة عن رفضه لهذا التقديس المطلق والانسحاق أمام سطوة كوكب الشرق بلا أسباب منطقية، إنما ودون انتباهها بذاتها داخل الرواية راح يُعيدها إلى إطارها، لكن بألوان مختلفة هذه المرة، ألوان فيها من الحياد والعدالة الكثير بعيدًا عن المبالغات والتقديس الهائل الزائف في الأصل، إذ تجده في مرات وكأنه قاضٍ لا يحكم، إنما جلس في جلسة استماع أولى بعدها سيحيل

أشار المؤلف إلى مهمته، وهي ابنة خياله المحض، لينبه هؤلاء الأصوليين في محبتهم لأم كلثوم، وأنَّ ما كتبه لم يكن إلا أمينًا في نقله من خياله كما تراءت إليه سيدتهم وكوكبهم الدُّرِّي الذي لا يسمحون أن يناله من سمات البشر أيُّ نقيصة، لكنهم لم ينتبهوا، وقرروا أن يحملوا على المؤلف وخياله.

القاري حين يصل نهاية العمل ليكون هو القاضي المنوط بإطلاق الحكم على هذه الشخصية.

لماذا تعمد المؤلف تجريد أم كلثوم؟

أوضحت، أن مؤلف حانة الست، حاول تفكيك هذه الأسطورة، إلى الدرجة التي وصلت إلى حدِّ الهدم الكامل قبل أن يُعيد البناء من جديد، وأراد أن يأخذ القاريء معه إلى بدايات التكوين وإرهاصات النشأة الأولى بكل عفويتها وطبيعتها، لذلك لجأ إلى اعتماد البطلة أم كلثوم على حكيها الذاتي، وأن تجرد نفسها بنفسها، بشكل يصل إلى ما يُشبه ثقافة الاعتراف الكاثوليكية، فلكي تكون نقيًّا وطاهر الأسطورة، عليك أن تعترف بالحقيقة المجردة، لذا تحدثت بمكنون الروح البشرية الطبيعية في النهاية، فهي امرأة في داخلها تحمل ما تحمل كل نساء الأرض. تقول أم كلثوم في سردها: «**همست لنفسي وأنا أتلمس خطواتي الأولى على طريق الغيرة منتشية باكتشافي السلاح الأنثوي الأكثر فتكًا: الدموع».**

ولأجل هذا التفكيك، قرر المؤلف اعتماد لغو الحوار بالمستوى الدارج من اللغة العامية في غالب الحوارات التي اشتملت عليها الرواية، وإلى لغة ثالثة أحيانًا ليضمن توريط القارئ فيما يقرأ

فيضرب سمعه من هذه المستويات اللغوية التي ستربطه بواقع الحكاية المُتخيلة كما يود المؤلف، وليضمن حيوية في سرده، رغم خطورة استخدام هكذا تمثلات في استخدام حوار العامية واللغة الثالثة وسط نصٍّ عربي فصيح وجزل في كثير من الأحيان، وهو ما يُحسب للعمل على خلاف الغالب من الأعمال التي تشعر فيها بالفجوة بين الحوار والمتن إذا ما اختلفا في مستوى لغتيهما.

لغة حانة الست

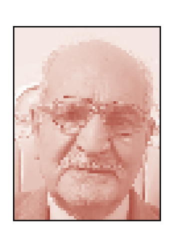
أشرنا إلى اعتماد المؤلف لأكثر من مستوى لغوي داخل العمل، وهو أمر أثرى عمله، خاصة أن المتن السردي للرواية بطولها يمكن أن نلاحظ فيها هذه النقلات بين مستويات المتن الفصيح ذاته، معتمدًا على مفردات خاصة في بعض الأحيان بزمن الحكاية المتخيلة، وجامعة بين هذا الزمن وبين زمن السرد ذاته الآني وقت كتابة العمل، وهو ما نجح فيه بركة باقتدار قد يكون مرجعه كونه صحفيًّا مارس الصحافة لسنوات طويلة، وصار مدركًا لتوقيت الانتقال بين مستويات اللغة داخل متن النص الواحد المكتوب.

لم يقع محمد بركة في فخِّ اللغة وديباجتها، إنما مرَّ عليها مرًّا لينًا يسيرًا يناسب شخصيات الرواية بغير افتعال، فجاءت الكلمات على لسان أبطال العمل طبيعية وفي سياقها التاريخي والاجتماعي، دون مخالفة لمنطق عقل ما يقوله هؤلاء الأبطال، فمثلًا لن ترى غرابةً أو نفورًا من اللغة المستخدمة في سياق الحكي وسط النص حين يقول «سروالًا فضفاضًا»، «أعتى الرجال»، «صفعة السادة»، «المكائد الصغيرة»، «تروق لي تلك الحفاوة»، «مستودع سره ومحط ثقته»، «ترويعي»، «ليقضي اللّه أمرًا كان مفعولًا»، «انتفخ غروره».. إلخ، من عبارات ومفردات يمكن اعتبارها لغة كلاسيكية في السرد الروائي، إلا أن بركة أحسن استخدامها في سياق سرده، فلم تكن نشازًا على لغة الكاتب الصحفي ابن الألفية الثالثة، ولا على لغة الرواية التي كُتبت لا شك قبل ثلاث سنوات، فلغة الرواية أخذت من عصرنة المؤلف، ومزجتها بجزالة حديث الشخصيات في بعض المقاطع حسب السياق الزمني والاجتماعي، بل وفرضت كما قلتُ اللهجة العامية في حوارات العمل الروائي كله.

كأس «زيادة» أخير في حانة الست

زاد محمد بركة عبر سرده المُتخيل كأسًا أخيرًا في حانة الست يمكن وضعه إلى جانب كاسات الهوى والعشق الموسومة باسم «الست»، حين راح يحكي لنا العديد من حكايات التاريخ المسكوت عنه في سيرة أم كلثوم الذاتية، متطرقًا إلى زوايا شديدة الحساسية قد يراها محبوها تجنيًا أو مبالغة تشوه النموذج الذي عليه يعكفون، لكن الجديد فيما قدمه المؤلف هنا من الحكايات المسكوت عنها، أنها جاءت كلها خلال عملية التفكيك تلك بهدف إعادة البناء الإنساني المجرد لشخصية أم كلثوم، والتي يمكن أن نفهم من خلاله أن أم كلثوم امرأة أدركت موهبتها فأحسنت إدارتها، ورضخت مرات للريح، وواجهت بجسارة حوادث شخصية خاصة كان يمكن أن تنهيها للأبد، وهكذا قدمها بركة كنموذج إنساني يحمل في داخله الخير والشرَّ، الحسن والقبيح، الجمال والتشوه، وذلك كله لم يمنعها من إدراك موهبتها والعمل عليها، وكأنها رسالة يطرحها الكاتب لكل صاحب موهبة، أن يكون إنسانًا مجردًا قبل أن يكون موهوبًا، فتلك أولى اللبنات في بناء الأسطورة الشخصية.

عبر 57 مقطعًا سرديًّا جاءت حانة الست، بها الكثير والكثير مما انفرد به الصحفي قبل الروائي، ومنها ما هو معاين قبلًا مثل علاقتها بالدولة وخاصة إبان الحكم الناصري وعلاقتها الخاصة بجمال عبد الناصر، والتي لا يتسع المقام للحديث عنها، وكلها مقاطع سردية شيقة غير مملة، ستتابع فيها عزيزي القارىء بلهفة لمعرفة المزيد، لكن انتبه فأنت مع بركة ستشارك في هدم هذا الصرح، قبل أن تعيدا معًا بناءه من جديد ومن زوايا رؤية مختلفة عمّا اعتمدها «مجاذيب الست»، وهم كُثر، بدليل قائمة المراجع التي تصدرت نهاية هذه الطبعة من «حانة الست» ○



شريف هاشم الزميلي
(العراق)

أسطرة الغواية في غواية الأسطورة

المفكر الناقد والباحث ناجح المعموري حين يتصدى إلى ما في الشرق من حضارات فإنه يرصدها بعين الخبير، العارف بما يشتبك منها مع الأساطير، ومنها ما ينفتح عليها بما يخلق من أجواء ساحرة برائحة التاريخ متناغمة مع آفاق المستقبل، فالمعموري «حاول رصد التحولات الثقافية في فكر حضارات الشرق القديمة متصديًا إلى تقديم قراءات عن السرديات السلالية الكبرى.. فضلًا عن الأساطير والملاحم في مختلف حقبات التاريخ اللاحقة.. وانزياحات تلك الأساطير في مجمل منظوماتنا الثقافية والاجتماعية.

أن يكتب الأديب والمؤرخ أحمد الناجي عن المفكر والباحث البارز ناجح المعموري، ذلك يعني أن يستحضر المشهد الثقافي لأكثر من نصف قرن، وأن يتبين القامات الشامخة التي أرست قواعد رصينة للإبداع، وفي طليعتها المعموري بسعة اطلاعه، وتنوع منتجه الإبداعي.

حرص الناجي على البحث والتقصي في كتابه (ناجح المعموري غواية الأسطورة وسحر الكلام) لتشخيص العتبات الأولى لتشكيل قامة إبداع مميزة، وبيان البيئة التي أخذت منحًى أسطوريًّا في عرضها، وتحليل مسميات أبرز مثاباتها، قرية (عنانة) التي احتضنت المعموري حيث يشير الناجي إلى أن «هناك من يذهب إلى أن تسميتها مستمدة من اسم الإلهة السومرية (أنانا) وهي إلهة الحب والجمال والخصب» (ص16) وإلى رأيين آخرين يتعلقان بالتاريخ الإسلامي.

حقًّا إنها لجرأة، أن يتصدى الناجي للخوض في مسيرة المفكر والباحث ناجح المعموري الذي اشتغل على أكثر من محور ما يجعله موسوعيًّا بارزًا في المشهد الثقافي العراقي والعربي، بدءًا من الاشتغال على الموروث الشعبي، والأساطير، والمحاور الأدبية والنقدية والميثولوجية، ولن أقول انتهاء إلى الاشتغال الفكري، فأنا على يقين أننا بانتظار أن يطالعنا المعموري بالمائز من الأعمال، فهو لن يكف عن التفكير بإغناء المشهد الثقافي بما يبتكره من إبداع فريد.

وكتاب (ناجح المعموري غواية الأسطورة وسحر الكلام) للأديب والمؤرخ أحمد الناجي، النافذة الأكثر اتساعًا، وقد استحضرها كي يطل منها القارئ على فضاءات سيرة مبدع فريد في عطائه الأدبي والإنساني، فضاءات لها خصوصيتها، منها ما احتضن المعموري، وأخرى ما أطلق منها أسراب حمائم إبداعه، أسرابًا هي بعض ما اجترحته مخيلته الفطرية لإبهار المتلقي بأسطرة غوايته التي تناولها الناجي، عبر ثمانية فصول.

ولنتوقف قليلًا عند مفردة (غواية) التي تصدرت عنوان الكتاب. قال تعالى «والشعراء يتبعهم الغاوون»، قيل في تفسيره: الغاوون الشياطين، وقيل أيضًا الغاوون من الناس، وقال جلت قدرته «قال فبما أغويتي لأقعدن لهم صراطك المستقيم»، قيل فيه

قولان، قال بعضهم: فبما أضللتني، وقال بعضهم: فبما دعوتني إلى شيء غويت»*

وبحسب معتقدات الجاهليين، للشاعر شيطان من الجن، هو الذي يلهمه الشعر، وعلى وفق ذلك فالغواية في الأسطورة تعني دعوة لاجتراح ما فيها وسبر أغوارها.

خص الناجي (النشأة والتكوين) أول فصول كتابه عناية فائقة دقيقة، قل نظيرها، لما لتلك النشأة وذلك التكوين من إرهاصات بمولد من سيكون له شأن كبير ومكانة رصينة في المشهد الثقافي. «ولعل أبرز محطات ناجح التكوينية في مرحلة الطفولة، هي جدته (والدة أمه).. تزورهم بفترات متباعدة.. كانت تضفي على البيت أجواء ساحرة.. بحكاياتها التي لامست عقله وروحه.. عززت لديه الشعور بالثقة والأمان حينما تصحبه إلى دنيا شديدة الغنى في ما ترويه من سرديات، لقد كانت حقًّا بمثابة شبابيك تقوم الجدة بفتحها، ويقوم ناجح بالتلصص منها على عوالم أخرى.. صار يحلم بالبقاء وسطها، فهو الذي يبجلها بقوله: صارت جدتي أمًّا لي ومعلمة». (ص49– 50)

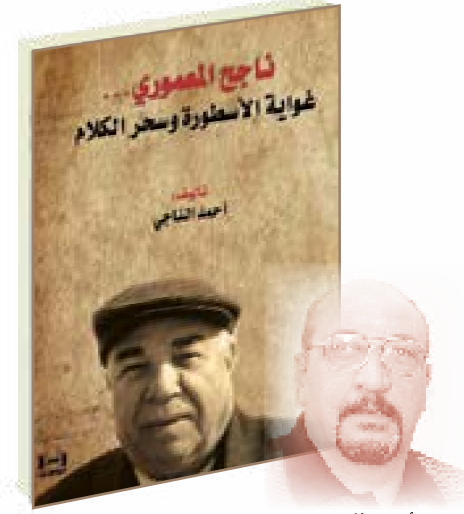
ثمة شخصية لها هي الأخرى أثرها في تكوينه الثقافي «الاستاذ ناظم البكري ابن عمته –هو معلمه وذاكرته كما ذكر في مخطوطة (نهر الطفولة)– أول من فتح عينيه على القراءة.. كانت لدية مكتبة من روايات عربية ومترجمة وكتب سياسية.. لم يبخل في توجيهه والاهتمام به.. فضلًا عن رفقة دفعته إلى اكتشاف ما حوله، ومعرفة قدراته والمثابرة على تنمية مواهبه وصقلها». (ص58)

وفي مرحلة الدراسة المتوسطة –في متوسطة الحلة للبنين– اشتركت أكثر من شخصية في تكوين المعموري، مديرها الأستاذ عبد الحسين حبانة. وجد فيه «الرعاية الأبوية والمعاملة الإنسانية وأسلوبه التربوي». (ص65)

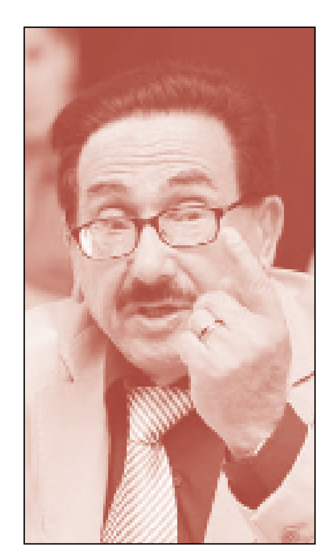
ويتحدث المعموري عن شخصية ثانية: «لا يمكنني إلا أن أشير إلى أثر أستاذي ومعلمي الشخصية الكاريزمية في الحلة سعدي علوش الذي أخذ بيدي وقدم لي كل ما يمتلك من الخيارات التي لا تزال قابعة في داخلي، وأحيانًا أتعامل معها باعتبارها ذاكرة تمتلك نشاطًا ويقظة وحيوية.. كما يقف ناجح بإجلال عند عدد آخر من أساتذته.. فيشير إلى مدرس الرسم الفنان الراحل سلمان الحمداني والشاعر التقدمي مدرس الكيمياء عدنان عبد الكريم الظاهر وحسين صالح والأستاذ حمد مدرس الفيزياء». (ص67)

وفي إعدادية الحلة، حظي المعموري برعاية «مدرسي اللغة العربية: محمد علي الدويجي، وعبد الرزاق عبد الواحد، وخليل العاني، ومما يذكر عنهم دورهم المشترك في الرعاية والتشجيع من خلال توجيهات سديدة.. ولا يفوت المعموري أن يشير إلى بعض الأساتذة الذين كان لهم وقع في نفسه: الأستاذ عزيز كمونة مدرس الاجتماعيات والأستاذ صادق الصائغ مدرس الاقتصاد والأستاذ هادي الخفاجي مدرس الإنجليزية.. أما نزعة الأدب فقد أخذت كثيرًا من اهتمام طالب الثانوية ووقته، صارت تأسره، تشاغله وتشغله، وزاد ولعه بالقراءة، ازداد اقترابًا من مكتبة ناظم البكري، ومن ثم في القراءة تجاوز حدود المكان». (ص72)

وفي أعقاب ثورة 14 تموز كان على المعموري أن يتواصل مع معطياتها «اتجه إلى العمل السياسي بمحض إرادته مشدودًا إلى حلمه ومناره اليوتوبي وابتدأ مشوار الإحساس بالذات عبر الخوض في غمار السياسة مترجمًا إحدى رغباته إلى واقع، منتميًا إلى صفوف الحزب الشيوعي وقد نشط في خلية مكونة من بعض أبناء قرية عنانة يقودها الشخصية الوطنية المعروفة الأستاذ حافظ ياسين عبود البراك.. ولم تدم أفراح الثورة حيث نُكِب البلد بانقلاب. احمر وجه العراق، واختلط الدم بالدمع في معظم أرجاء العراق» (ص74– 75). وطال المعموري ما طال غالبية المناضلين من اعتقال وحصار كان لهما الأثر البالغ في صلابته وثباته على



أحمد ناجى


فاضل ثامر


علي الوردي

حنا بطاطو

المبدأ، فضلًا عن فاعليته في ما كتبه لاحقًا.
للاشتغال على الموروث الشعبي أكثر من عتبة، ولعل أبرز تلك العتبات (البسروكية) في مدينة الكوت حين صدر أمر تعيينه معلمًا في مدرسة البادية مع زميله فخري جبار البكري حيث انهمك المعموري «بشوق جارف بمعرفة تراثهم وعقائدهم.. ومأثوراتهم الشعبية وطقوسهم، صار يتتبع ويلتقط كل ما يحوم حوله من الموروثات الشفاهية كالأمثال الشعبية والأبوذيات والدارميات وأغاني الأطفال وألعابهم في الريف، يتقصى كل ما يتعلق بها من قصص وحكايات وأساطير». (ص90) تلك البيئة الغنية بالموروث الشعبي، بما فيها من محفزات لما في صدر المعموري من مخزون بكر جدير بأن يترجم إلى إبداع، فضلًا عن شخصية (كمبر) الفريدة «بذكائها الفطري وبصيرتها النيرة.. والقريحة المتدفقة.. تختزن كمًّا هائلًا من الموروثات الشعبية، ومقدرة بارعة في فهم معاني الأبوذية واستيعاب دلالات أحداثها». (ص91)
إن حرص المعموري على حفظ تلك الموروثات وتوظيفها إبداعًا إلى جانب توثيقها يتجسد في ما يقوله المعموري «ابتدأت مبكرًا بقراءة الموروثات الشعبية وتدوينها ونشرت عددًا من دراساتي في مجلة التراث الشعبي.. عن توثيقات المتداول الشفاهي الخاص بالمورثات الشعبية، لكنها بذرة الانشغال والتفكير عن ينابيعها، وعن القوة الثقافية التي أهلتها للبقاء والتواصل، وتطور هذا الاهتمام إلى البحث والقراءة في الأسطورة التي استفدت منها في كتابة نصوص قصصية نشرتها خلال عشرين عامًا». (ص93)
تمت الإشارة سابقًا إلى مخطوطة المعموري (نهر الطفولة)، وفي ميدان الموروث الشعبي له أكثر من مخطوطة «الأمثال الشعبية، الحيوان في الفولكلور العراقي، والألعاب الشعبية في الحلة.. وله (الألغاز الشعبية في ريف لواء الحلة) و(النذور في الحلة) و(الوشم عند الريفيات في الحلة) و(العادات والتقاليد في الحلة) و(الذئب في الفلكلور العراقي)». (ص93-94)
والمعموري ذلك الشغوف بالاغتراف مما في بطون الكتب لترسيخ قناعته الفكرية وترصينها يطرح لنا رأيًا في الكتاب: «أدركُ أن المكتبة تعيش في دورة حياة.. تنمو وتكبر وتشيخ. وتوقًا إلى إنعاش المكتبة –يقول الناجي– قام ناجح سنة 2009 بتجديد وترصين أعز الأشياء إلى نفسه.. وإهداء نصف مقتنياته من الكتب إلى مكتبة كلية الآداب في جامعة بابل». (ص95- 96)
يتناول الناجي في الفصل الثالث، الاشتغال الأدبي لدى المعموري، ذلك الكريم في عطائه، الكريم في إبداعه الذي غطَّى أكثر من ميدان، فيذكر أن «في أحد أعداد جريدة كل شيء الأسبوعية الصادرة أواخر 1964 ثلاث قصائد شعبية لكل من الشعراء الشباب ضياء طالب حيدر وناجح المعموري وموفق محمد». (ص98)
إن نشأة وتكوين المعموري وبيئته التي يرى فيها ما تثيره للكتابة من خلال تقصي الواقع الاجتماعي وما يفرضه ذلك الواقع من سطوة التحريض على الكتابة جعلته يتبنى الأدب الواقعي «كان مهتمًّا بالدرجة

الأولى بالأبعاد الاجتماعية للشخصيات وصلتها بالواقع بكونها مستلة منه ومعبرة عنه.. نحو إدراك نوع من التكامل الانعكاسي بين الواقع والنص فسعى بمقدرة إبداعية إلى توظيف خصيصة التكامل هذا وصولًا إلى محو الفواصل بين الخيال والواقع». (ص99)

وللمعموري مجموعة مشتركة (الشمس في الجهة اليسرى) ولا يخفى ما يشير إليه عنوان المجموعة التي أصدرها بالاشتراك مع الأدباء جهاد مجيد ومحمد أحمد العلي وفاضل الربيعي.

وللوضع السياسي المتردي أثره على العراقيين فضلًا عن المبدعين ممن امتلكوا مواهب تم تكريسها لترجمة ما آمنوا به إلى أفكار «عاش أديبنا المعموري فيما بعد الانقلاب ببضعة أعوام منقطعًا عن تنظيمه في صفوف الحزب الشيوعي، والحقيقة التي يجب ألا تغيب عن البال أنه كان انقطاعًا لا قطيعة.. لأن ميوله تأسست على أساس فكري وثيق ومبنية على مرتكزات راسخة ومتينة، فكان قريبًا من الشيوعيين وأنشطتهم». (ص105– 106)

ولأن الثقافة سلوك، لم يبخل المعموري بتوظيف إمكاناته وطاقاته الإبداعية في ميدان العمل الجماهيري بـ»الانفتاح على فعاليات الثقافة الجماهيرية، ويفيدنا ناجح موضحًا بأنه كُلف بتلك المهمة مع الفنان أحمد عبد السادة.. بالتعاون مع بقية المبدعين من الشيوعيين ومنهم الشاعر سعدي علوش والشاعر عبد الرزاق مبارك والشاعر موفق محمد والفنان مجيد حميد والفنانة ماجدولين حنا والشاعر شريف الزميلي والشاعر ناهض الخياط والناقد قاسم عبد الأمير عجام والقاص والفنان حامد الهيتي.. وغيرهم ممن أسهموا في تحريك الأجواء الثقافية ليس على مستوى المحافظة فحسب، بل حتى في بقية مدن الفرات الأوسط». (ص108)

واستكمالًا لمسيرة العمل الجماهيري فقد تنوعت أساليب عمل المعموري في استثمار قلمه النابض لترجمة ما يتدفق في صدره من رغبة صادقة في معالجة ذلك الواقع المتردي حيث «تصدى ناجح إلى مهام العمل الصحفي على نطاق تنظيمات الحزب الشيوعي. تولى رضا الظاهر في البداية مسؤولية المكتب الصحفي في منطقة الفرات الأوسط.. وبعد صدور جريدة طريق الشعب انتقل –الظاهر– إلى بغداد وشغل سكرتارية التحرير فيها، فاستلم الشهيد قاسم محمد حمزة مسؤولية منطقة الفرات الأوسط. أما المكتب الصحفي للجنة المحلية في بابل فقد تسنم مسؤولية قيادته عدد من الأدباء خلال السنوات الست من عمل صحافة الحزب بصورة علنية منهم الناقد قاسم أمين خليل والشاعر شريف الزميلي كذلك الأديب والناقد ناجح المعموري». (ص109)

ومن أبرز أنشطته الصحفية عمود يوم الأحد في الصفحة الأخيرة تحت عنوان (أجراس هادئة) «ويجدر بنا القول إن الأجراس التي كان ناجح يقرعها صاخبة مجلجلة.. ويعود إلى مواصلة كتابة عمود في جريدة الجنائن الحلية بعنوان (أجراس الجنائن) وإن كان بصورة غير منتظمة إلا أنه بذلك يستعيد (أجراس) طريق الشعب». (ص112)

والمعموري شجاع في قراراته، لم يتردد في تجسيد ما يقرأه من آراء وما يطلع عليه من مواقف في الأدب والفن والحياة، واقعًا حيًّا ما دام يفجر ما في داخله من هواجس تغيير الوقع، لاسيما «ما يراه القاص والناقد الأيرلندي فرانك أوكونور حينما قام بمقارنة مستفيضة بين فنون الأدب، فنجده ينظر إلى فن القصة على أنها تمثل صوت الفرد، في حين يرى أن فن الرواية، صوت المجتمع». (ص114)

وفي ضوء المقارنة بين صوت الفرد وصوت المجتمع ينحاز المعموري بوعيه وتفرده الإنساني إلى المجتمع، وبعد ان نامت قصة (النهر) في أدراج مجلة (الأقلام) سحبها منها «ولكنها تنامت في مخيلته.. ابتدأ بالاستفهام، لم لا تولد على شكل رواية؟ وَسِعَت التأملات، واستجابت المخيلة، وتكاملت الأفكار.. فاض النهر لما امتزج صوت ناجح بصوت الناس، كبر فضاء السرد وأفصحت الأيام عن صدور روايته الأولى (النهر) سنة 1978 عن وزارة الثقافة العراقية». (ص116) وضمن منشورات الوزارة صدرت له روايتان أخريان (شرق السدة شرق البصرة) سنة 1984 و(مدينة البحر) سنة 1989.

يبقى المفكر الباحث ناجح المعموري مشغولًا بما يتدفق في مخيلته من رؤى ومثابات يتطلع من خلالها إلى منتج له خصائص من شأنها أن تجذر تكوينه المثيولوجي، يسعى إليه بما لديه من موروث شعبي

يمكن الاشتغال عليه من خلال ما بينهما من قواسم مشتركة، «لأن الموروثات الشعبية تمثل في الحقيقة منجزًا للغائبين من البشر، فيها شيء من اللامعقول، كما أنها لا تخلو من اللامنطقي وبذلك فإنها ذات خصائص تقترب من العتبات البدئية والأساطير». (ص133)

إن ما يفكر فيه المعموري وما يسعى إليه لاجتراح أسطورة خاصة به، وما يبتكره من رموز ودلالات لإغناء واقع يتناغم مع الأسطورة، هو أسطرة الواقع بما لديه من قدرة عجيبة أنضجتها معارفه التي حرص على أن تكون مختبره الخاص، يعالج فيه ما يرى أنه يضيف إلى منجزه الإبداعي، فضلًا عما يضيفه هو إلى المكتبة العربية من أطاريح من شأنها أن تدعو إلى التفكير في الواقع المعاصر وقراءته على وفق مؤشرات المعموري التي تبرز في حيويته، وتعاظم همته وغزارة ما ينتجه في ميدان البحث الأسطوري، الذي يرى فيه ضالته برغم ما فيه من تعقيد وهو القائل «اتخذت قرارًا حكيمًا وخطيرًا بأن ابتعد بالكامل عن كتابة الرواية لأني اكتشفت المتعة التي توفرها المعرفة للباحث إذا استطاع أن يمسك بخيوط ما ينوي التسلل إليه، وعملية التسلل إلى الأسطورة عملية معقدة». (ص151)

ما الذي يكمن وراء رغبة المعموري في التسلل إلى الأسطورة؟ وهو الحالم أبدًا –وكأنه يجسد مقولة لينين: الحياة بحاجة إلى إنسان حالم– الحالم بمستقبل أفضل وللمثقف بشكل خاص لوعيه بما لأقلام المثقفين من دور في تعميق الوعي، وتبصير الآخرين بقوة الإبداع، وما له من دور في ترصين وحدة المناهضين لكل ما ينال من إنسانية العراقي، لم يفتُّ ذلك في عضده وهو يصرخ فيهم: «سنظل نكتب ونحلم ولن نتعطل عن الحلم، لأن إنسانيتنا تنتهي في اللحظة التي تموت فيها ذاكرتنا، وتنطفئ تمامًا أحلامنا، نحن نعيش الآن ولكن بصعوبة وتعب


موفق محمد


محمد مهدي الجواهري


فرانك أوكونور

غرائبي وظرفي، نقرأ ونكتب وسط جهنم عراقية، مختلفة عن جهنمات مجاورة. هذا إصرار من أجل الهوية الحقيقية التي تحاول قوى العدوان تشويهها وتلويثها، وسندافع عن مكان هو الرحم لكل أحلامنا وطموحاتنا، مكان نلوذ به منه، ونحتمي بقوة الشعر الكامنه فيه حتى يتحقق لنا الخلاص». (ص165)

ليس هذا هو حلم المعموري فحسب، بل له أحلامه التي تنعش الثقافة في بلد أصبح الكتاب الجريء فيه محظورًا، وهذا ما دعاه إلى السفر إلى الأردن، «فلا غرابة إذا ما لفت ناجح النظر إلى سعة ثقافتة المتفتحة وفرض حضوره المتمايز في قاعة محاضرات سواء كان مستمعًا أو محاضرًا.. بما يضفي عليها من تعقيبات ونقاشات حوارية وجدل بطريقة جذابة –وهو القائل–: تحولت إلى محاضر في جاليري الفينيق عن (المسكوت عنه في ملحمة جلجامش) وتميزت تلك الأمسية بزحمة المكان واستقطاب كثير من العراقيين الوافدين إلى عمان صيفًا والموجودين فيها، وكانت المحاضرة عاصفة غطتها الصحف الأردنية بعد ثلاثة أيام». (ص168)

أدرك المعموري ما للكتاب من دور في تعزيز الوعي الثقافي، لاسيما التنويري منها، مما يتعذر توفيره في

المكتبات المحلية، ولتحسُّن وضعه المادي بعد عودته من الأردن «أوفى بوعده لابنه البكر (وهب) حيث مكَّنه ماديًّا من استئجار شقة.. وشراء جهاز استنساخ من النوع الحديث.. وباشر بعملية استنساخ الكتب». (ص170)

ولا تخفى خطورة ما يقوم به المعموري وولده وهب، ولكنها تهون من أجل تأمين ما يترقبه المثقفون التقدميون من زاد ثقافي بعينه ضمن ما يقومان به معًا لكسر الحصار الثقافي. «صار ناجح يشعر بالفخر حين يرى الكتب تتسرب من بين يدي ولده إلى الشارع الثقافي مدركًا حاجة المجتمع لكتب بعينها على شاكلة طباعة أعداد كبيرة من ديوان الشاعر موفق محمد (عبد يئيل)، وكتب حنا بطاطو ومؤلفات علي الوردي ومذكرات الجواهري». (ص171)

إن ما يراه المعموري عند تناول الأسطورة عبر عتبات المأثورات الشعبية ورموزها وتقصي مدلولاتها وأثرها فيما هو منتج على الساحة الأدبية وما يرافقه من تشخيص ما هو مستلهم من تلك الموروثات وما هو فعل مغاير يهدف إلى بيان رموزه ودلالاته.

والأسطورة لدى المعموري «مغامرة الشعوب الأولى في إنتاجها لنصوصها المسجلة لعقائدها وطقوسها ومزاولاتها السحرية بوصفها تبديًا للمخيال الإنساني الذي استطاع به إنتاج رموزه وأنماطه الأصلية الأولى، تلك الرموز والمجازات التي فتحت آفاقًا للإبداع، وحصرًا الفن والشعر». (ص185)

وللمعموري علاقة فريدة مع الأسطورة، فبالرغم من اشتغاله على الكشف عن متونها وتقصي ما يتميز منها فيما يبدعه الأدباء والفنانون وهو العالم والعارف خباياها وأسرارها فهي تبهره بسطوتها حيث يقول «تثير الأسطورة دهشتي وأنا أكتشفها في الأنواع الأدبية والفنون: الشعر/ السرد/ التشكيل/ النحت/ الفوتوغرافيا.. إلخ، ودائمًا ما أجد نفسي متورطًا في البحث عنها والركض وراءها في المرايا المختلفة، وانشغلت طويلًا بذلك، فصدر لي أكثر من كتاب في هذا المجال». (ص193)

أجل لقد أصدر المعموري 17 كتابًا –يمكن الرجوع إليها في الصفحات 193، 194، 195، فضلًا عن العديد من المخطوطات، والمقالات المنشورة في الصحف والمجلات العراقية والعربية.

إن المفكر المبدع ناجح المعموري وقد تنوعت اشتغالاته وما أسفر عنها من أعمال هي حصيلة أكثر من نصف قرن استثمرها في ترصين قامة ثقافية لها من الوعي الثقافي والقدرة الفائقة على البحث والتقصي في جذور الإبداع عبر رؤى مميزة، جسدها في بحوث ميدانية ضمت اشتغاله الميثولوجي فكانت «في طليعة الدراسات العربية الحديثة التي عنيت بناحية التشابك القائم بين ميثولوجيات الشرق (العراقية والمصرية والكنعانية).. واستجلاء العلاقة المتداخلة مع النصوص التوارتية المولدة.. إن مشروع المعموري المعرفي قد تشكل بمرور الزمن.. بالمثابرة على الحرث في أرض بكر». (ص213)

وللمعموري في الدراسات الميثولوجية 16 مؤلفًا يمكن الرجوع إليها في الصفحتين (214، 215) «دون أن نغفل عن التذكير بأن محتويات بعض الكتب متشابكة تشتمل على مواضيع متعددة تندرج ضمن أكثر من محور، وهي أولًا ملحمة كلكامش، ثانيًا النصوص التوارتية، ثالثا الجنس» (ص233) وهذا ما سأتركه للقارئ للاطلاع عليه لأني على يقين أن الإشارة إليه بإيجاز لا تفسده فحسب، بل تحرم القارئ من متعة مرافقة المعموري في اشتغالاته النقدية في الدراسات الميثولوجية. والمحاور الثلاثة ضمن الصفحات من

ص233 إلى ص262.
بعد تلك الجولة الممتعة التي اصطحبنا فيها الباحث والمؤرخ أحمد الناجي عبر فصوله السبعة الماضية ليصل بنا إلى عتبة الفصل الأخير (الاشتغال الفكري) فيشير إلى «أن المعموري عميق الفهم، غزير الانتاج، مثابر على متابعة كل ما يتعلق بالشأن الثقافي.. يولي عناية فائقة بتقديم قراءات تناول فيها عديدًا من الظواهر الثقافية، بالإضافة إلى بعض الكتب المعنية بشؤون الثقافة والفكر المرتبطة بالعلوم الإنسانية، كالمثيولوجيا والسوسيولجيا». (ص265)
والمفكر الناقد والباحث ناجح المعموري حين يتصدى إلى ما في الشرق من حضارات فإنه يرصدها بعين الخبير، العارف بما يشتبك منها مع الأساطير، ومنها ما ينفتح عليها بما يخلق من أجواء ساحرة برائحة التاريخ متناغمة مع آفاق المستقبل، فالمعموري «حاول رصد التحولات الثقافية في فكر حضارات الشرق القديمة متصديًا إلى تقديم قراءات عن السرديات السلالية الكبرى.. فضلًا عن الأساطير والملاحم في مختلف حقبات التاريخ اللاحقة.. وانزياحات تلك الأساطير في مجمل منظوماتنا الثقافية والاجتماعية.. لذلك نرى المعموري حريصًا على بيان ذلك التعالق مع الفكر الأسطوري.. حيث يقول: إن الأسطورة الآن تدخل في المجالات الثقافية والمعرفية كلها ولم تعُد تعني النص فقط.. هي ثقافة عامة وشاملة وإن العقل البشري الآن يوظفها وسيستمر بفعل ذلك مبدعًا ومطورًا لها». (ص267– 268)
للمفكر والباحث ناجح المعموري من البحوث في ميادين إبداعه ما هو جدير بالتناول بحثًا ودراسة لاستقصاء اشتغاله على المرويات وما يرى فيها من وجهة نظر لا نقدية فحسب وإنما يعمل على كشف أصولها الميثولوجية وأصداء تلك الأصول. و«يرصد الناقد فاضل ثامر بعين العارف بأدق تفاصيل المنجز الأدبي والثقافي العراقي تجليات بصمات المعموري المتمايزة والواضحة في مجال الدراسات البحثية والقراءات النقدية فهو يقول: هذا الجهد البحثي والنقدي للأستاذ ناجح المعموري في حفرياته المعرفية الجريئة يواجه بشجاعة ومسؤولية قضايا خطيرة كرستها (المرويات الكبرى) عبر التاريخ منها علاقة المقدس بالعادي، ومكانة الجسد في ثقافتنا.. والسعي لاكتشاف الأصول الميثولوجية والمعرفية في مظاهر حياتنا المعاصرة». (ص273)
يا لها من جولات ممتعة وغنية مع الباحث والمؤرخ أحمد الناجي من مجرة إلى أخرى في فضاءات المعموري واشتغالاته، بلغة صافية صفاء روحه المتوثبة لخدمة محبوبته الكلمة الطيبة بعزيمة صُلبة وهو يتابع ببراعة وصبر ثمانين كتابًا وأكثر من مئة صحيفة فضلًا عن العديد من المجلات العراقية والعربية وشبكة المعلومات الدولية والمقابلات مع مجايلي المعموري.. أنجز مشروعه هذا عينًا مبصرة للإبداع ولبنة رصينة في صرح المكتبة العربية بدقة متناهية تحاكي نبض قلبه الذي شغفه البحث الجاد، فضلًا عن براعة في تبويب فصوله، وربان ذلك كله ذاكرته التي لم تغفل ما لقامة المفكر والباحث البارز ناجح المعموري من إسهام فاعل في إغناء المشهد الثقافي مجسدًا بذلك قيمة إنسانية عليا متمثلة بالوفاء لرموز عراق الحضارات والامجاد ○

★ لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور، المجلد السادس (ص702).

د.عايدي علي جمعة



«قطارها المسافر إلى الشمال».. والتمثيل الرمزي للعالم

طول الفترة الزمنية التي يغطيها السارد واتساع الرقعة المكانية قد يكون مرشحًا أكثر لتضخم الرواية، ولكننا نجد اكتنازًا في كتلتها السردية، حيث يستغرق كل ذلك 127 صفحة مع بنط كتابي كبير وفراغات كثيرة، مما يشير إلى قفزات زمنية ينهض الحذف بالإشارة إليها. وهنا على القارئ أن يحفز قواه القرائية لينهض بملء هذه الفجوات، ولكن لا يوجد قارئ واحد في الرواية، وإنما عدد كبير جدًّا من القراء المختلفين، ولكل قارئ بالتالي طريقته في ملء الفجوات.

تقع رواية «قطارها المسافر إلى الشمال» للروائي المصري إسماعيل الأسواني في 127 صفحة، وهي رواية منشورة في الدار العالمية للنشر والتوزيع الطبعة الأولى عام 2021.

يتكون العنوان في كلماته الظاهرة من خمس كلمات، وهذه الكلمات الظاهرة لا تنهض وحدها بتكوين جملة، وإنما يحتاج الأمر إلى تدخل المتلقي من أجل إنتاج جملة مفيدة، ومن الملاحظ أن هذا العنوان به أربعة أسماء، وحرف جر، فالاسم الأول وهو قطار يشير إلى وسيلة عصرية من وسائل السفر المعروفة، والاسم الثاني وهو الضمير يشير إلى الأنثى، ويتفاعل مع الاسم الأول الذي ينتمي إلى عنصر الذكورة رغم جماديته، والاسم الثالث وهو المسافر اسم فاعل ومن المعروف ان اسم الفاعل ينهض في دلالته بدور الفعل بما يمثله من حركة، والاسم الخامس الشمال يدل على الجهة.

ومن هنا تظهر ثيمة الرحلة بوضوح من خلال هذا العنوان، ومن المعروف أن ثيمة الرحلة يعتبرها يونج من النماذج الأصلية التي تمتلك رصيدها الرمزي الكبير في اللاشعور الجمعي.

والرحلة هنا هي رحلة الأنثى، وهنا تلتمع في ذهن المتلقي صورة الحبيب الذي تفارقه حبيبته وترحل عبر القطار إلى الشمال، ويطل في البنية العميقة التراسل مع رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، كما تطل في البنية العميقة صورة القطار الراحل بالحبيبة عبر أفلام سينمائية لها رصيدها في الوجدان الجماعي.

ومن هنا فإن القارئ يدخل إلى عالم النص ولديه أفق توقع لما يدور في داخله وذلك من خلال اكتناز العنوان لهذا الزخم الدلالي المتنوع.

فإذا غادرنا العنوان لندخل إلى عالم الرواية فإننا نجدها تتكون من عشر كتل سردية، كل كتلة منها

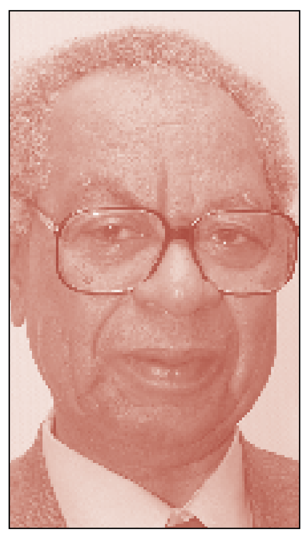
لها رقم بجانبه عنوان لها، ومن خلال هذه الكتل يتشكل عالمها، فنجد أن بنيتها الكبرى تتحدد من خلال سارد بالضمير الأول (أنا) يستحضر في بنيته النصية مسرودة لها، وتظهر علاقة متينة بينهما هي علاقة الابن بأمه، حيث نجد هذا الابن يحكي بالأساس قصة أمه، وإشكالية وجودها في هذا العالم.

ونتبين أن هذه الأم اسمها فاطمة ولدت لأب مصري كان من أسرة ميسورة ولكنه يعمل بالتعليم، ويترك بلده وأسرته ليرحل إلى الجنوب في السودان ويلتقي بأثيوبية لها طفل صغير كانت تعمل بالتمريض ويتزوجها رغم عدم معرفته بلغتها، وينجب منها فاطمة، ولكنها تترك ابنتها منه وترحل بعد معرفتها بأن زوجها الأول لم يمت في الحرب كما كانت تظن، وإنما عاد إلى وطنه في أثيوبيا بعد انهزام الإيطاليين في الحرب، وأنه يبحث عنها، فرجعت على الفور له ولم تخبره بزواجها من غيره وإنجابها بنتًا، وتعيش معه في بحبوحة من العيش.

يعود الأب بابنته الطفلة ذات الثلاث سنوات التي تحمل سمرة وجه أمها، فتربيها زوجته مع أولادها منه وتتفوق في الدراسة وتصبح آية من آيات الجمال، وتتزوج من سوداني يعمل مهندسًا زراعيًا في مصر، ويشترط عليه أبوها عدم مغادرته مصر، وتنجب منه ابنًا ينهض بعبء السرد في هذه الرواية.

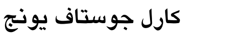
ولكن ثورة 23 يوليو عام 1952 تفصل السودان عن مصر مما يضطر الزوج لترك عمله ويعود مصطحبًا زوجته المحبة إلى السودان، وهناك تفتر عواطفه ناحيتها ويتم الطلاق، فتتزوج من زميل لها في التدريس الذي تقوم به، وتكتشف أن لها أمًّا أثيوبية وصل زوجها إلى درجة وزير، ولها أخوة من الأم لهم مناصب رفيعة في بلادهم، ولكن الثورة في أثيوبيا تطيح بالإمبراطور وأعوانه، فتسافر مع زوجها إليها وتتعرف على أمها، ولكن أمها تطلب منها كتمان الأمر لأنها لم تخبر أسرتها بأن لها بنتًا من أب مصري اسمها فاطمة، وتفاجأ فاطمة بأن لها أختًا أثيوبية اسمها فاطمة أيضًا.

وبعد غربتها في السودان ثلاثين عامًا تصلها دعوة



الطيب صالح





كارل جوستاف يونج

من زوج أختها في مصر يدعوها لحضور فرح ابنته، فتسافر مصطحبة أولادها وتلتقي بعائلتها في مصر بعد فراق طال كثيرًا، وذلك عبر القطار الذي يتجه من السودان جنوبًا إلى مصر شمالاً.

ويتعرف ابنها من خلال الفيس بوك على جروب الباشكاتب الذي يضم عائلته، ويفاجأ بمدى الأواصر العائلية التي تجمع عائلة واحدة تعيش في مصر والسودان وأثيوبيا.

تتجسد الشخصية المحورية في هذه الرواية من خلال شخصية فاطمة التي تنتمي لأب مصري وأم أثيوبية وتتزوج من شخصيتين سودانيتين وتنجب منهما أطفالاً.

أخذت هذه الشخصية الكثير من الكتل السردية في الرواية. وسار السرد معها منذ ما قبل طفولتها وحتى تقدمها في العمر، وتبدو ملامحها الجسدية عبر السرد وهي آية صارخة من آيات الجمال رغم سمرتها الداكنة، ويبدو جسدها نابضًا بالمفاتن، كما تتميز هذه الشخصية بالذكاء والفصاحة، وهي شخصية إيجابية لديها القدرة على اتخاذ القرار، فقد استطاعت إقناع والدها بالموافقة على ارتباطها بالمهندس الزراعي حمد اللّه على الرغم من أنه

سوداني، وهناك تخوف لدى والدها من أخذها إلى السودان فتكون ابنته غريبة عنه، كما أن إيجابيتها تبدو في تصميمها على السفر إلى أثيوبيا –رغم القلاقل فيها– حتى ترى أمها التي تركتها وهي ابنة ثلاث سنوات فقط ولا تكاد تذكرها.

وتبدو إيجابيتها في نجاحها في تعليم الأطفال.

أما شخصية والدها فهو نموذج للإنسان المصري المتعلم في هذه الفترة، والذي يمتلك شخصية قوية إلى حد كبير، فإذا دخل بيته سكت ضجيج الأبناء فورًا، وله هيبة يحرص عليها في نفوس أبنائه. وهو يمتلك رزانة في السلوك والأخلاق، ويبدو محافظًا على بيته حريصًا على توفير سبل العيش الكريمة لهم، متابعًا للأحداث السياسية والثقافية، ومع ذلك لا ينسى نفسه، فعندما رأى نفسه بعيدًا عن زوجته وأولاده، وهو يعمل معلمًا في السودان، تزوج دون علمهم من أثيوبية، وأنجب منها ابنته فاطمة بطلة هذه الرواية، ولم يلجأ لسبل الحرام في العلاقة.

وتبدو صحته على مدار الرواية حسنة ما عدا الفترة الأخيرة من حياته، حيث مات بسبب حساسيته المفرطة حينما غادرت ابنته مع زوجها دون علمه، فشعر شعورًا رهيبًا بأن سلطته كأب على أبنائه قد انهارت، فمات حزينًا كظيمًا. وقد أخذت هذه الشخصية الكثير من الكتل السردية، ولكنها لم تستمر حتى نهاية الرواية، فقد مات قبل نهايتها بكثير. وهي شخصية مصرية خالصة.

وهناك شخصية ميهاري أم فاطمة الأثيوبية، وهي شخصية أثيوبية خالصة ولكنها ذهبت إلى السودان بسبب القلاقل في أثيوبيا واشتعال الحروب الطاحنة فيها، وهي لم تأخذ كتلًا كثيرة من السرد، ولكنها كانت موجودة بصورة ما من خلال شخصية ابنتها، حيث كانت دائمًا ما تطل بجملة هنا أو جملة هناك، لتذكرنا دائمًا بأن فاطمة أمها أثيوبية. وتبدو ملامحها الجسدية في غاية الصحة وهي محبة لزوجها الأثيوبي عاشقة له، تركت زوجها المصري حين علمت بأنه على قيد الحياة ولم يمت في الحرب. وتركت ابنتها مع أبيها ورحلت.

وهي نموذج لحالة الصعود والهبوط التي يعيشها الإنسان عبر حياته، فمرة نراها في القاع تعاني المطاردة وشظف العيش، ومرة نراها في القمة زوجة لوزير وأم لضابط كبير في الجيش، ومرة أخرى يتم القبض على زوجها وابنها. وهي شخصية لديها القدرة على اتخاذ القرار، حتى وإن كان قرارها سيعود بالسلب على ابنتها ذات الثلاثة أعوام.

أما عن طبيعة المكان ودوره البنائي في هذه الرواية فإننا نرى الدور الفاعل للمكان بصورة واضحة، ولا يخفى دوره البطولي في الرواية وأثره الكبير على الشخصيات وحركة الحدث. ونستطيع أن نرى التحقق المكاني عبر كتلة مكانية كبيرة ومتعددة، ولكنها في معظمها مرتبطة بنهر النيل، سواء في مصر أم في السودان أم في إثيوبيا. وهنا يبدو أثره الكبير في بث دلالة الوحدة والتنوع بين الشعوب الثلاثة التي عاشت حوله وتقاسمت خيره.

يأخذ المكان في السودان محورًا كبيرًا من الحكي وفي مصر أيضًا ويقل عنهما المكان في أثيوبيا. لقد بدا المكان في السودان هو المحور الجامع في كثير من الأحيان، فقد اشتبكت على أرضه، شخصيات من الدول الثلاث. والمكان في الرواية دائما ينتمي لعنصر اليابس، وغالبا ما يرتبط بالمدن، فمدينة الخرطوم كان لها تجليات سردية واضحة، وهي مدينة سودانية كبيرة تقع على نهر النيل بفرعيه: النيل الأبيض والنيل الأزرق.

وتظهر في هذه الرواية باعتبارها مكانًا جامعًا لشخصيات مختلفة، وليس بالضرورة أن تكون هذه الشخصيات تنتمي للسودان فقط، وإنما تجمع شخصيات محورية من مصر وأثيوبيا أيضًا، بل إن الشخصية المحورية فيها، وهي شخصية فاطمة، ليست سودانية،



وإنما أبوها مصري وأمها أثيوبية ومتزوجة على التوالي من شخصيتين سودانيتين، وأولادها بالتالي ينتمون لأب سوداني وأم مصرية.

ومن الملاحظ أن العلاقة بين المصري والأثيوبية لم تستمر كثيرًا، وإنما هجرت ميهاري الأثيوبية زوجها المصري تاركة له ابنته وهي ذات ثلاثة أعوام فقط، في حين استمرت العلاقة الزوجية بين السوداني والمصرية، وهي وإن كانت قد انقطعت مع الزوج الأول فإنها ما لبثت أن اتصلت مرة ثانية بصورة أقوى مع زوج سوداني آخر.

ولا يخفى الإسقاط في هذه العلاقة على الواقع المعاصر، في إشارة إلى متانة وقوة الرابطة بين مصر من ناحية والسودان من ناحية أخرى، في حين نجد هذه العلاقة مقطوعة بين مصر من ناحية وأثيوبيا من ناحية أخرى، وقد كان التصوير الرمزي في هذه الرواية ذا دلالة، فحين ذهبت فاطمة المصرية مصطحبة زوجها السوداني إلى أمها الأثيوبية قامت الأم بقطع العلاقة خوفًا من إحداث قلق لزوجها وعائلته الثرية. ذلك على الرغم من حبها الشديد لابنتها.

وهنا يتم استدعاء ما يحدث في اللحظة الراهنة من حرص مصر والسودان على لم الشمل مع جارتهما أثيوبيا في قضية سد النهضة الأثيوبي، والإصرار الكبير من أثيوبيا على قطع كل الصلات والحلول بالطرق السلمية رغم صلة الجوار والقربى.

ويبدو المكان أيضا في هذه الرواية مليئًا بالخصوبة، فهو مكان ينتمي إلى الأرض الطينية الخصبة التي شكلها نهر النيل على مدار القرون. وهو في الغالب مكان آمن، في السودان ومصر، ولكنه غير آمن في أثيوبيا، فمعظم السرد الذي يتفاعل مع المكان في أثيوبيا يكشف عن حروب وقلاقل، تصل إلى الذروة حيث مشاهد القتل والترويع.

وإذا كانت الكتل السردية المتفاعلة مع المكان في مصر لا تخلو من قلق أحيانًا؛ فإن هذا القلق في المنطقة المأمونة ولا يصل إلى فزع مشاهد القتل والترويع. وقد رصد السرد بعض هذا القلق في مصر على نحو ما نجد من تصويرها للصراع على

يبدو المكان أيضا في هذه الرواية مليئًا بالخصوبة، فهو مكان ينتمي إلى الأرض الطينية الخصبة التي شكلها نهر النيل على مدار القرون. وهو في الغالب مكان آمن، في السودان ومصر، ولكنه غير آمن في أثيوبيا، فمعظم السرد الذي يتفاعل مع المكان في أثيوبيا يكشف عن حروب وقلاقل، تصل إلى الذروة حيث مشاهد القتل والترويع.

سدة الحكم من خلال ثورة يوليو 1952 وما تبعه من قلق بين جمال عبد الناصر ومحمد نجيب، ولكن في النهاية لا يصل ذلك إلى مشاهد دامية.

ومن هنا فقد كان السرد كاشفا عن طبيعة الرقعة المكانية التي يتفاعل معها، حيث بدت خصوصية كل رقعة سواء في السودان أم في مصر أم في أثيوبيا.

أما عن البنية الزمنية في هذه الرواية «قطارها المسافر إلى الشمال» للروائي المصري إسماعيل الأسواني؛ فإن أهم ما يميزها هو استحضار الماضي، حيث نجد السارد وهو في الرواية ابن الشخصية المحورية (فاطمة) يستحضر الماضي من خلال استحضار ضمير المخاطب في حالته الفردية الأنثوية «أنتِ»، ويقص من خلال ذلك الاستحضار ما حدث في الماضي.

وقد كان السرد المتتابع هو المهيمن في الغالب، ولكن هناك السرد العرضي، حيث يبدأ مع شخصية فاطمة منذ ما قبل مولدها، ملقيًا الضوء على شخصية والدها وتركه لأسرته وسفره في رحلة علمية إلى السودان من أجل التحسين المادي رغم عدم حاجته الضرورية لذلك. ولقائه بميهاري الأثيوبية وطفلها وزواجه منها وإنجابه لفاطمة. ثم تتابع السرد حتى زواج فاطمة وإنجابها وغربتها في السودان ثلاثين عامًا متصلة، ثم عودتها بأبنائها

لمصر في القطار المسافر من السودان لمصر لتحضر فرح ابنة أختها، ثم سفر ابنها في النهاية في القطار وعودته إلى السودان.

ومن هنا فإن الزمن الخارجي قد استمر عبر سنوات طويلة جدًّا فقد بدأ مع الجد مرورًا بالابنة فاطمة التي أخذت أكبر نصيب من الكتل السردية، منتهيًا بالحفيد الذي بلغ سنًّا كبيرًا، ومن هنا فإن هذه الرواية تتفاعل زمنيًّا مع ثلاثة أجيال متصلة.

ولذا نرى إشارات سردية تدل على أننا في عصر الملكية، حيث مصر والسودان وحدة واحدة يعمل المصريون في السودان ويعمل السودانيون في مصر بغير تفرقة، وقطار واحد يشق طريقه عبر الدولتين، ونجد إشارات سردية تدل على عصر ثورة يوليو وانفصال مصر عن السودان بسبب صراع جمال عبد الناصر على الحكم مع محمد نجيب. حيث كانت أم محمد نجيب سودانية وأبوه مصري، فأراد جمال عبد الناصر حسب الرواية التخلص من السودان الذي يقف هواه مع محمد نجيب لينفرد هو بحكم مصر.

كما نجد إشارات سردية إلى ما بعد فترة حكم جمال عبد الناصر.

وإذا كان السرد التتابعي الدياكروني هو المهيمن فإن السرد التزامني السينكروني لا نعدمه أيضًا، حيث يقطع السارد التسلسل الزمني للسرد ليلقي الضوء على ميهاري الأثيوبية وحياتها مع زوجها الأثيوبي وأولادها منه بعيدًا عن المركز السردي للشخصية المحورية (فاطمة) وعالمها الحكائي، وهذا التزامن بطبيعة الحال له صلة وثيقة بمركز الحكاية السردي.

كما أن الزمن الداخلي لا نعدمه في هذه الرواية، حيث نجد ارتدادات واضحة على نحو ما نجده في العودة بالذاكرة إلى الوراء من الشخصية المحورية فاطمة، لتتذكر بعض الأحداث مع زوجها الأول، كما أن الاستباقات الزمنية لها حضورها الواضح على نحو ما نجده في شخصية والد فاطمة حينما تركته زوجته الأثيوبية ميهاري وتركت له ابنتها منه، فبدأ يفكر في كيفية إخبار زوجته المصرية وأسرته في مصر عن هذه الطفلة الصغيرة السمراء.

ومن هنا فإن طول الفترة الزمنية التي يغطيها السارد بسرده واتساع الرقعة المكانية قد يكون مرشحًا أكثر لتضخم الرواية، ولكننا نجد اكتنازًا واضحًا في كتلتها السردية، حيث يستغرق كل ذلك 127 صفحة فقط مع بنط كتابي كبير جدًّا وفراغات كثيرة، مما يشير بوضوح إلى قفزات زمنية كبيرة ينهض الحذف بالإشارة إليها.

وهنا على القارئ أن يحفز قواه القرائية لينهض بملء هذه الفجوات الزمنية الواضحة، ولكن لا يوجد قارئ واحد في الرواية، وإنما عدد كبير جدًّا من القراء المختلفين، ومن هنا فإن لكل قارئ بالتالي طريقته في ملء هذه الفجوات، وبالتالي تصبح هذه الرواية روايات بقدر عدد قرائها.

وقد أسهمت هذه البنية الزمنية مع البنية المكانية في الرواية في حالة من التشويق لا يخطئها المتلقي ⭘

------

* أستاذ الأدب والنقد، كلية الإعلام جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب.



صلاح بوسريف
(المغرب)

قِطارٌ في مُنْتَصَف البَحْر

[ا]

بَحْرُ إيجَةَ نَيْزَكٌ سَقَطَ مِنْ كَأْسِ إلَهٍ قَدِيمٍ.

لَمْ يَكُنْ هُنَا،
لَمْ يَكُنْ هُنَاااالك.

خَمْرَة حِيكَتْ مِنْ عِنَبِ كَرْمَة،
فِي ظِلِّهَا كَانَتِ الآلِهَةُ تَرْعَى الوُعُولَ،
قَبْلَ أنْ تَنْهَضَ الغَابَاتُ مِنْ نَوْمِهَا.

مَنْ أَرْسَى السُّفُنَ في بَحْرِ إيجَةَ،
مَنْ نَثَرَ الرِّيحَ فِي مَائِه،
وَمَنْ رَأى أنَّ الأَشْرِعَةَ هِيَ مَنْ تَنْفُخُ الرِّيحَ في المَاء.

قِيلَ:
إلَهٌ شَرِبَ قَبْلَ أنْ يَنَامَ،
مِنْ عَيْنَيْهِ فَاضَ المَاءُ،
لَمْ يَبْكِ،
ضَحِك،
وَهُوَ يَرَى النَّوَارِسَ تُحَلِّقُ فَوْقَ وِسَادَتِهِ.

بَحْرُ إيجَةَ لَيْسَ نَهْرًا،
بَحْرُ إيجَةَ نَوْلٌ،

على سَدَاهُ حِيكَتْ كُلُّ سُرُود هُومِيرَ.

الأوديسَا،
هِيَ بَحْرُ إيجَةَ،
قَبْلَ أَنْ تَطْفُو الحُورِيَاتُ على أمْوَاهِ الأوقْيَانُوسِ،
لِيَبْقَى أودِيسْيُوسُ عَالِقًا بَيْنَ الطِّينِ والمَاءِ.

صَبَاحًا،
أشْرَبُ قَهْوَتِي عَلَى ضِفَافِ بَحْرِ إيجَة.

مِثْلُ خَمْرَةٍ قَدِيمَةٍ تَبْدُو القَهْوَةُ فى لِسَانِي،
رَوَائِحُ اليُودِ في عَيْنَيَّ
تَسْتَمِيلُ سَمْعِي،
لِأرَى كَيْفَ الآلِهَةُ مَا تَزَالُ تَحْرُسُ البَحْرَ مِنْ شَرَكِ الحُورِيَات.

هَاااا إيجَةَ بَيْنَ يَدَيَّ
كَظِلِّ كَرْمَة،
ثِمَارُهَا سَقَطَتْ في المَاء
لِتَشْرَعَ المُوسِيقَى في حَثِّ الآلِهَةِ عَلَى الغِنَاء.

إيجَةَ نَايٌ،
مَنْ نَفخَ في مَائِه،
رَأى كَيْفَ الغِنَاءُ في أصْلِه

كَانَ هَوَاءً.   تَقُولُ الأسْطُورَةُ:

هُوَ المَاءُ،
قَبْلَ أنْ تَسْتَبِيحَ السُّفُنُ المَاءَ.

[II]

فِي إيجَةَ،
لَمْ تَكُنِ القَوَارِبُ تَنْزِلُ المَاءَ.

المُحَارِبُونَ لَمْ تَسَعْهُمُ السُّفُنُ،
أودِيسْيُوسُ حِينَ مَرَّ مِنْ
هُنَا،
لَمْ يَكُنِ الطَّوْقُ الْتَفَّ عَلَى
سَهْمِهِ.

القَوَارِبُ التِي جَازَفَتِ
الآلِهَةُ بِمَجَادِفِهَا
انْتَكَسَتْ.

أودِيسْيُوسُ،
بِبَدِيهَةِ مَلِك مُحارِبٍ،
أدْرَكَ أنَّ الطَّمْيَ فِي إيجَةَ،
سَيَعْلُو عَلَى المَاءِ.

البَحْرُ بَدَا يَابِسَةً.

لَيْسَ إيجَةَ،
بَعْضَ مَا بَقِيَ مِنَ الأوقْيَانُوسِ مِنْ زَبَدٍ.

إيجَةَ،
مِنْ رَصِيفِ إزْمِيرَ أسْمَعُهُ:
– قُمْ يَاااالصَلااااحُ،
تَوَكَّأْ عَلَى مَائِي
الْتَمِسِ الغَرَقَ فِي زُرْقَتِي،
كُلُّ مَنْ غرقُوا نَجَوْا.

:– مَنْ كَلَّمَنِي،
مَنْ عَرَفَ أنَّنِي عَلَى ضِفَافِ إيجَةَ
كُلَّ صَبَاحٍ أشْرَبُ قَـهْوَتِي،
وَ
أقْرَأ «كِتَابَ اللَّيْلِ والنَّهَارِ».

مَنْ جَرُؤَ أنْ يَحْدَسَ أنَّ إيجَةَ، عِنْدِي، كَانَ
مَسْرًى للمُحارِبِينَ،
وَ
أنَّنِي وَأنَا أكْتُبُ مَا تَبَقَّى مِنْ سِيرَتِي،
كُنْتُ سَايَرْتُ البَحْرَ،
بِهِ أضَاهِي اليَابِسَةَ،
حتَّى لا يَبْقَى أودِيسْيُوسُ عالِقًا فِي
أنْخَابِ الآلِهَةِ.

---

* مقطع من عمل شعري هو نص واحد متواصل، كتبتُ جزءًا مهمًّا منه على ضفاف بحر إيجة بمدينة إزمير التركية، على الحدود مع اليونان. البحر الذي قطعتُه في رحلة استكشاف، واستعادة لما كان عاشه أوديسيوس فيه من حصار، كان ضمن الأوقيانوس الذي وجد نفسه عالقًا فيه، لعقد من الزمن، كعقاب من الآلهة له، قبل أن يجد طريقه إلى إيثاكا.

وليد علاء الدين

أذن مدلاة بلا رأس

ضع موسيقى مناسبةً واقرأ، لا تبذل جهدًا في الاختيار. وفّر الجهد لشيء آخر لا أعرف ما هو. كل موسيقى ستكون صالحة، ولا تسأل لم!

امرأة تهبط الدَرَجَ. دَرَجٌ يتدلى من السقف. سقفٌ يلعب لعبة الاختفاء، كنا نسمي هذه اللعبة «عسكر وحراميه»، على «الحرامي» أن يختبيء وعلى العسكر إيجاده. السقف يختفي عندما يظهر العسكر، فماذا يفعل اللصوص؟

غيّر الموسيقى الآن، أو أعد تشغيلها من الدقيقة الخامسة والعشرين، لا تبذل أي جهد في الأمر، وفر الجهد لاختفاءٍ ربما نُضطر له.

سيدة في نافذة قطار. قطار يتلوى في محطة. محطة تنتظر وصول القطار، أو مغادرته. متى تتخذ المحطات قرارات مهمة؟

تصحو مبكرًا -مثلًا- فتقرر أنها لن تنتظر، تصرخ في وجه القطار المقبل فيتوقف بعيدًا عنها ويمنحها بعض الوقت للتجمل. ترفض استقبال الركاب على أرصفتها وتمنحهم تأشيرات لجوء إلى الحدائق الخلفية في الجوار. تلعب دور القطار لمرة. تشترط نوعية الأحذية التي لا تتوقف عن فرك ظهرها. تضع عوازل في أذنيها وتستغرق في مشاهدة الماتش إلى جوار القط العجوز في الكافيه. تستمتع برائحة عطر السيدة في نافذة القطار. السيدة تنتظر القطار، القطار لا يعبأ بالمحطة، المحطة لا تعرف كيف تتخذ القرار.

الوقت مناسب لاستبدال الموسيقى، استعد للرقص، أو ضع موسيقى جنائزية.

وردة في خصلة شعر. لا تقل إنني فاجأتك، تعرف أن البنات لم يعدن يضعن الورد في شعورهن. لم يعد لديهن شعورا! لم يعد لديهن شعر. لم يعد شعرهن صالحًا للورد! لم تعد الوردات صالحة لشعر البنات. لم يعد شعر البنات صالحًا... سوف أتركك تهذي هكذا، وتخلط بين الشَّعر والشعور، بين الشِّعر والشَّعر... أعرف أنك لن تنجح في استكمال لعبة الاحتمالات، تحتاج السباحة في البحر إلى رئتين قويتين وكفين مفلطحتين وفخذين عضليتين. غيِّر الموسيقى الآن، غيِّر الموسيقى ولا تتفلسف.

رجل بكتفي حصان، وأذن مدلاة بلا رأس.

هذه تحتاج إلى موسيقى لبيكاسو. لا تتثاقف. أعرف أن بيكاسو كان مجرد رسام، يعجز عن صنع نغمة واحدة، ولكنني الآن لن أرضى سوى بسيمفونية وضعها بيكاسو قبل رحيله بسبع وعشرين ساعة، زاره ملاكُ الموت، كان وحيدًا في مرسمه، يشعر بالضعف وقلة الحيلة، يسترجع كل رسوماته ويتمنى لو يبادلها بمقطوعة موسيقية وحيدة يؤلفها ويبثها كل ما هرب منه في الألوان. لكن بيكاسو لم يمت. أعني.. لم يزره ملاكُ الموت، أقصد لم يحدث هذا الأمر.

إذن سوف أنتظر حدوثه، سأنتظر كامرأة تهبط الدرج، كسيدة في نافذة قطار، كوردة في خصلة شعر. كرجل بكتفي حصان. كأذن مدلاة بلا رأس.

أحمد نبوي

الجحيم

سارتر
أنت واهمٌ يا صديقي
ليس الآخرون هم الجحيم
واهمٌ أنت حين تراني جحيمًا لك
هب أني لست موجودًا
هل تشعر بالنشوة بمفردك
إن وجودي ليس تهديدًا لك
ووجودك بالنسبة لي ليس كذلك
تظن أنك لو أخذت ما بيدي
ستحقق الغاية والكمال
أنت واهمٌ يا صديقي
فلولا وجودي ما تحقق ذلك
فلنتبادل الأدوار إذن
ضع نفسك مكاني
وضعني مكانك
وانظر بدقةٍ وتمعنٍ
هل ترى الجحيم جيدًا

***

سارتر
أنت عنصريٌّ بما يكفي
لتراني جحيمًا لك
أما أنا فلا أراك كذلك
أنت يدٌ لي
وأنا ساقٌ لك
أرى فيك ما ينقصني
ولدي ما تعجز عن إدراكه بنفسك
لكن لأنك أنانيٌّ
تتصور أنني أحجب عنك
ما تعجز عن تحقيقه بنفسك
لن تستطيع أن تكون كل شيءٍ يا صديقي
أنت بدوني فقيرٌ ولو امتلكت كل شيء
وأنا بدونك كذلك
أنت أعرج تحتاج إلى أن تتكئ على كتفي
وأنا عاجزٌ أحتاج إلى يدك لتعينني
سارتر يا صديقي
يدي ممدودةٌ لك
فهلّا مددت يدك لنمضي معًا

حسونة فتحي

دروب

في طريق المستقبل سأسلك دربَ أمي
أُهادنُ الأيامَ،
وأُوزع الحب بمقادير مختلفة،
وعليَّ أن أسلك دروبًا لم يسلكها أبي
أجرب كل الخمور؛
أطارد النساء بلا تحفظ..

لكنَّ أولَ كأسٍ شربتُهُ، كان خمرًا مغشوشًا
فكادَ يقتلني
وأولَ امرأةٍ أعجبتني كانت أجنبيةً



ممثِّلةً في فيلم: «امرأةٌ لطيفة»
فحلُمتُ بالذهاب إلى أوروبا.

كبُرتُ؛ تمنيت أن تعشقني سمراءُ ناعمة
فاشتَهاني رجل
قلت: لن أطأ رجلًا؛
أشفقت عليه حين بكى
وانصَرَفَ،
قال آخر: أنا موجب؛ فحطمتُ أسنانه
وبعد شهور
صرتُ ملاكمًا محترفًا
كبُرتُ؛
وقرب شاطئ بعيد
جاءتني أوروبا بكل ما فيها
وكرياضيٍّ ممشوق القوام اشتهتني الأوروبيات
لم أستجب لواحدة منهن
فقد قرأتُ إنهن لا يستخدمن الشاطف.

لكن أبي فعل هذا؛
أتقنَ اللكم دون مدرِّبٍ وهشَّم أسنانًا كثيرةً
فأحبه الرجال، وعشقته نسوةُ المدينة

كبُرتُ؛ واختطفتني امرأة بيضاء القلب والبشرة
واحتلني أولادٌ وأحفادٌ
وها أنا ذا أُناهز الستين
دون أن أكمل أيةَ مسيرة
ودون أن أفعل
ما لم يفعله أبي.

سالم الشبانه

حفريات في الريح

أبواب

لا أحمل مفتاحًا في جيبي أو في علّاقة مفاتيح، على رغم أنني أملك علّاقة فضية أنيقة أهدتها لي امرأة جميلة تحبني. دائمًا ما أضيع المفاتيح التي أحملها، أو أنساها: على المقهى، في سيارات الأجرة، أو في العمل. عشت في بيت بلا باب، ولا مفاتيح؛ سوى أجولة من الكتان تخاط وتعلق بمسمارين في حلق الباب العلوي، فماذا نصنع بمفاتيح بلا أبواب تغلق على لا شيء! أنا رجل بلا أدراج، ولا أبواب ليغلقها في وجه الآخر.

لا أحب الأبواب المغلقة، الجدران العالية بلا مبرر، وأجراس الأبواب المزعجة كصراخ الفئران المذعورة؛ عندما كنا ندخل بيتا نصفق بأيدينا وننادي بأصواتنا التي تصلنا بمن نزورهم، يكون الصوت الإنساني هو المصافحة الأولى. أتوجس المدن، المباني التي تعلو في الفضاء كالخوازيق، وتنغلق على التوجس والخوف من الآخر، أرهب السلالم التي تصعد وتنزل، والمصاعد التي تقتات الهواء الشحيح. كانت بيوتنا مفتوحة على السماء، والأرض الرملية صيفًا وشتاءً، العنزة تشاركنا وصغارها النوم في الغرفة خوفًا عليهم من البرد، فنتسلى في الليل الطويل بثغاء الجديان والسخلات الصغيرة. كيف لرجل مثلى أن يحمل مفتاحًا ليغلق الأبواب على رئتيه!

عقارب ميتة

نقيس أيامنا بالضياء والظل، لا نملك ساعات تلتف حول معاصمنا، فلا حاجة بنا لعقارب تلدغ قلوبنا، كنا نخاف من عقارب الرمل والحيطان الطينية، فلم نعلق ساعة تذكرنا بأن أعمارنا تركض خلف عقاربها، زماننا العضوي نقيسه بظلالنا النحيلة تحت الشمس، وخيالنا الذي يرافقنا تحت ضوء قمر شاحب.

للصباح تحية، للضحى وجوهنا في ظل الجدران والكلام، للظهر قيلولة تحت الأشجار العالية في أي بيت، للعصر تحية، حين نطارد العصافير والحمام البري بالفخاخ، وللمغرب كائناته التي تطلع من الظلام، نتحلق على الأرض الرملية نمضغ الخبز والبيض المشوي في النار، ونشرب لبن العنز التي نحلبها بمهارة كالكبار.

يربكني الزمن الميكانيكي، لم أحمل ساعة حول معصمي، ولا على جدار بيتي، أقيس الوقت بحركة النهار والليل اللذين يشبهان جرذين هائلين يقضمان فرع العمر فوق فوهة بئر، أستطيع أن أتماهى مع أمثولة الجرذين وأتخيلهما في حركتهما الدائبة التي قرأتها في كتاب عن البئر والجرذين والفرع وخلية النحيل والحية في قاع البئر، لكنني أتوجس من العقارب الصماء التي بلا روح حيوانية.

كمال أبو النور

عين ترنو من بعيد

(1)

يقول الحجرُ للشجرة:
منذُ مئاتِ السنين
وأنا أرقدُ تحت قدميكِ،
لا أعرف كم طائرٍ قبَّلتِ!
ولا كم طائرٍ تمدَّد فوق صدرِكِ!
ولا كم صرخةٍ صرختِ
أثناء لحظاتِ الوصال!
لم تنتبهي ولو لمرةٍ
إلى اختلاجِ قلبي.

الآن وقد سقطَت كلُّ أسنانِكِ،
وتجعَّدَ صدرُكِ،
وأصابَكِ الخرسُ
أصبحتِ وحيدة بلا عاشق
لا تصلحين إلا كغذاءٍ لشتاءٍ قارسٍ،
وأنا كما أنا
عاشقٌ يرغبُ أن يظلَّ هكذا
ماكثًا بين قدميكِ،
يحلمُ بحريقٍ يضمُّنا معًا
في موقدٍ واحد.

(2)

لم تلتقِ السماءُ مع الأرضِ من قبلُ
لم يتعانقا
ولم تُغلَق عليهما حجرةٌ
لكنهما أنجبا أشجارًا وطيورًا
وبحارًا وأنهارًا
وأنبياءَ وشياطينَ
الشيءُ الوحيد الذي يفعلانِه
أنّ السماءَ كلما اشتاقَت إلى الأرض
تركَت سيلًا من لُعابِها
ينطلقُ نحو فم الأرضِ بغزارةٍ
أحيانًا تصرخُ السماءُ في أذنِ الأرضِ
عندما تديرُ الأرضُ ظهرَها للسماء
وأحيانًا تقذفُها بالحجارةِ
عندما تغلقُ الأرضُ عينيها
وتنامُ طويلًا

ذاتَ مرةٍ سيلتقيانِ
ويقتلان أولادَهُما؛
من أجل قبلةٍ واحدةٍ
ويموتان في الحال
لكنّ أولادَهُما سيولدون من جديدٍ
لأبٍ آخرَ وأمٍّ أخرى.

(3)

سقطَتْ تفاحةٌ من السماءِ
في فمي،
كلما أكلتُها
عادت كما كانت مرةً أخرى.



وفي سطوعِ النصفِ الأسودِ من الرُّوحِ
وضعتُها تحت حذائي،
وكأن قسوةً تفاقمَتْ بين الضلوعِ
أفلتَتْ من صدري
أمام عظامِها المُهشَّمةِ،
أمام صراخاتِها وهي تفارقُ الحياة.

ربما اشتهيتُ حديقةَ تفاحٍ
في كل ركنٍ من العالم،
وربما همسَ الشيطانُ في أُذُني،
وربما اعتقدتُ أن ملمسَ الأبدانِ
في الظُلمةِ سَواءٌ؛
ولكني نسيتُ أن لهدايا الإلهِ
مذاقًا استثنائيًّا.

في الحقيقةِ
هي لم تغادر الحياةَ
الحياة هي التي غادرَتني،
وصرتُ وجعًا
يبحثُ عن رَصَاصةٍ..

هناك في البعيدِ عينٌ ترنو نحوي
أعرفُ دموعَها جيدًا وهي تحتضرُ،
هناك ذراعان مفتوحتان
وقبلةٌ أتوقُ إليها
مازالت بقاياها في فمي.

حسني منصور

نصوص

بعدَ أنْ لَمَحَتْ ظَهْرِى..
عَارِيًا تَمَامًا
خَرَجَتْ بِكَامِلِ جَسَدِهَا
صَفَقَتِ البَابَ..
وَقَالَتْ..
أَنْتَ لَا تَصْلُحُ للحُبْ

2–

الروح ناضجة..
بما يكفى..
للموت مرتين
حين أقابل وجهي
فى المرآة محتشدًا..
بالتجاعيد
ومرةً..
حين أدخل البارَ..
وحيدًا
أفتِّشُ..
فى وجوه الميتين
عن ميتٍ سعيد

3–

وحدكَ..
تخرج مِن رئة البحر
قلبك مُبْتَلٌّ..
بمسائين يتيمين،
وبعض ملائكة،
وقصيدة

4–

ربما غيمةٌ تمر
تفتح للمواعِيد نافذةً
ما زال جالسًا..
فى حضرة البحرِ..
ليس معه..
سوى وقتٍ..
ينثره على..
مقاعد الانتظار

5–

سأصافح وجهى القديم
كما لم أصافحه من قبل

مبتسمًا للمارة بوجدان مفتوح
أقبل البحر..
والشوارع الخلفية
وكل الأكف التي باتت متعبة،
وألتقط صورةً..
لعينيكِ الجميلتين
رغم حزنهما الأنيق

6–

منذ عابرينَ كثيرينَ..
على دمى،
وامرأةٍ تكشفُ عُرْيَهَا..
فى حضرةِ البحرِ،
صرت محتشدًا..
بالغيم،
والرماد،
والأسئلة

7–

ميتٌ..
من لا يقرأ..
وجع البنات
وهنَّ..
ينشرن نهودهن..
على شرفات الحنين

8–

كل شيءٍ معتقل
فقط..
ظلك الحر
يسامر..
الليل،
والبحر،
والمقاهى الخاوية

9–

لمَاذَا دَائمًا..
أَجِيءُ بَعْدَ شَارِعَيْنِ
مِنْ بُكَاء؟
أَحْمِلُ المَوتَ
فى احْتِفَالِيةٍ..
لا تَلِيقُ بِحَيَاة؟!

شمس المولى

ذات مساء

كان الغروب على خلاف طباعه
حيث السماءُ بلا هواجسَ أو غيومْ
أو طائرٍ يُبدي هوًا في أن يحيد إلى البعيدْ
حتى الضجيج على حياءٍ كان يَهدر نحونا
والنهرُ يعبر في رصانتهِ
كما لو كلُ شيءٍ مسرف في دورهِ
لأرى عيونك جيدًا
عينان صفراوان متعبتان
تعكسن الحقول إذا يحين قطافها
وتزغن نحو الموت ثم تعدن
كنت أراك تبحث عن كلامٍ أو سؤالٍ أو أفول
تبدي اهتمامًا كاذبًا لزماننا ومكاننا ولكل ما
قلنا وما سنقول
شاردة خواطرك التي أكلت عصاك
تجاوزت بطء الليالي فوق ظهرك
أو حنينك للصديق وللحبيبة والحياة
الآن تتبع سرب نمل نحو منزله
تعيد فَرَاشةً للحقل
أو للنار تدفعها، سيان
الآن لا شيءٌ يهمُّ ولن تعود من الزمان
أما أنا عينان لامعتان مثل عيون ذئب في جنون
الانتظار
ويدي على ساقي تحرِّضها
فنترك ما تبقى من رُكام.

منى العاصي
(فلسطين- سويسرا)

قصيدتان

هواء مالح يهوي

لو كان عديم الشبهة هذا العواء
لقلت
هذه أسماء صالحة للمرايا
وأرخيت نظرة
في حضن الفراغ
أو إلى أبعد
وعرفت عن ظهر قلب
خطاي
نامة ولم تنتبه
أي احتمال
إذ ما يرسم الظل رجفة
بين المسار والمغفرة
كـأنك أوسع من مهل
ومن خفَّة
ماض إلى اندلاعك في التردد
من كَوَّة في المسافة تعبر
أكنت حقًّا على العتبة
مستندًا الى التلفُّت؟
لو تركت مما بقي شيء
بين الصيحة واهتزازها
لأضأت نواياي
وشددت اليَّ ظلي
ليتسع الفراغ

كما يشاء الظلام

ساكن، غير مكترث
على يديه لون التبغ يزهر
وبين صمته والبكاء
خطوة
تستدرج النافذة
إلى صباح لا يصل
من ريبة الستائر
تأوي ملامحه إليه
ويوشك من رجفة يخرج من نفسه
ما كان للوقت التباس
أن حربه بين الجسد والرماد
وأن أبوابًا مواربة تنشد
للوداع
وأحيانًا
للنباح
هذا منامك يا صاحبي
إذ تلمس ظنك
لم يكن وحيدًا في العتمة
نبتته الوحيدة
في الزاوية
ذابلة

عاصم عوض

جسَد

افتحْ لِيَ الأبوابَ مُوصَدةٌ
هذي السماءُ وأنتَ فاتِحُهَا
وامنَحْ صَدَايَ عناقَهُ
وأناملِي يدًا يَهذِي مُصافِحُهَا
لَمَّا يَكُنْ للحُبِّ مُفرَدةٌ
أَلقَى عليها الحبَّ شارِحُها
مِثلُ المآسِي وهي طامِحةٌ
وثَراهُ سُلوانًا يُطامِحُها
إذْ خَاصَمَتْهُ نفسُهُ فسَرَى
بِدَمٍ ومِطرَقةٍ يُصالِحُها
لا يُقتَفِيها يَقتَفِي جَبَلًا
عن خطوةِ الراعي يُنافِحُها
آثارُهُ تَخفَى على قلقٍ
لكنَّ نَزْفًا فيهِ فاضِحُها
في الأرض كم تبدو مدائنُهُ
مَلأَى بما يَهواهُ سائِحُها
حَيرَى من السلوانِ تذكرةً
أيامُها الأُولَى نَواضِحُها
كم جَرَّحَ المرآةَ مُنتَظِرًا!
والحزنُ في عَينيهِ جارِحُها
أَعَدَى على أطلالِهِ زمنٌ؟

أمِ قد تُغَيِّرُهُ مَلامِحُها؟
ظِلًّا يَهيمُ –على أصابعِهِ–
رُوحًا تُجَسِّدُها جَوارِحُها
كم أوقدت أحلامَه سِنَةٌ
والشيبُ مِيقاتٌ يُجَامِحُها
كالطّيرِ في المعنى وأجنحةٌ
في البدءِ غاديها ورائحُها
يَخشَى وأَقسَى ما يُرَهِّبُهُ
شيبُ الأماني وهو قارِحُها
لِيُعَلِّمَ الأسماءَ مُتَّقِدًا
تَسبيه ما تَسبِي مدائحُها
كم ناقةٍ من شَدوِهِ خَرَجَت
فَأَغارَ عاقِرُها وصالِحُها
وقد استراحَتْ في حشاشتِهِ
كم معجزاتٍ لا يُقَادِحُها!
أَلقَت به في يَمِّهِ يَدُه
ظِلًّا ثَقيلًا لا يُمَازِحُها
لَمَّا هَوَى في نورِه: صَرَخَت
تَفديكَ ظلمائِي وصائِحُها
مَن ذَا يَصِيحُ؟ كأنّها لغةٌ
عَلياءُ لا طِينٌ يُسافِحُها

أسماؤُها تَخفَى على فَمِهِ
ومَجَازُ مَنْ مَسَّتْهُ فاضِحُها
وكأنَّه أَعمَى بِهِ وطنٌ
وَعَصًا تُرِيه غدًا مطارِحُها
بيضاءُ لا شَرٌّ تُكابِدُهُ
والحربُ خَنساءٌ جوانِحُها
بَتراءُ كم أَبلَت وكم فَتَكَت!
خَسِرٌ كثيرًا ذاك رابِحُها
عَجماءُ تُفصِحُ عن ضلالتِها
عمياءُ تَهديها مَذابِحُها
يا (عُرْوَةُ) الصَّحراءُ شاعرةٌ
حسناءُ لا تَغفو قَرائِحُها
لا تَعرِفُ الألوانَ مُنشَرِحٌ
في وَجهها الشمسي واضِحُها
لا تَعرِفُ الإنسانَ وَردتُها
لا تَنصرُ الباغِي شرائِحُها
وقَفَت على أطلالِها لُغةٌ
تَعرَى كما يَعرَى مُبارِحُهَا
فاحملْ إلى الصحراءِ غَيمَتَهَا
تَرِثِ الثَّرَى أَبَدًا نَوائِحُها

أوس حسن
(العراق)

قصيدتان

تحت سماء قديمة

هناك عشنا حاضرًا أبديًّا
وتنفسنا أضواء المدينة
كنا ملائكة أشقياء.. وأعمارنا كأعمار الآلهة.
أين كل هذا الآن؟
الأسرار الحارسة. والعشب الذي كان ينبت في قلوبنا؟
أين ذهبت تلك القهقات والأوجاع الصغيرة
والعيون التي تنبض بالمحبة والأسى؟

لون الكآبة يبعثر ملامحك بين الصور
وتطاردك الكلمات التي انقرضت في لسانك
بيدين مبتورتين..
كنت تسبح في نقطة دم قفزت من سكين الذاكرة
ولم تغرق..
كنت تمشي على حبل معلق بين الغيوم..
ولم تسقط..
رغم الريح التي اقتلعت عظامك..
لم تسقط
مازلت تراهم.. تحت سماء قديمة.. وشمس أقل حمرة من الآن
ليس الغياب موجعًا ولا قاسيًا
الغياب هو أنك ما زلت تمضي هناك..
وتمضي هنا
فلا «هنا» لك.. ولا «هناك»
الغياب.. أصوات ترتطم برأسك
ثم وجوه تنظر من داخلك بخواء مرعب
وأنت وحدك الذي يتكرر دائمًا..
وحدك الذي تشيخ.. ثم تعود طفلًا.. ثم تشيخ..
وحدك الذي ترتعد خلف انعكاسك الغريب..

مفارقات بسيطة جدًّا

1–

لا وقت للعائلة والأصدقاء..
ولا للحبيبات الخائبات..
المزيد من الحب يعني الكثير من الخسارات والدموع
يعني أن يفقد العالم توازنه
فإما أن تدور المعادلة أو تستقيم الأرض؟

2–

أيها الحب..
يا نشيد القرى في الصباحات الجبلية..
ويا خفق الجناح المكسور في الريح
أحب الوردة التي تبصق في وجه الريح
وأكره الورد في قصائد الحالمين

3–

الذين يكرهونك بصدق.. جعلوك صامدًا حتى الآن
يوما ما.. ستحرث الهواء بحثًا عن عدو قديم

4–

من أعطاك مفاتيح البحر؟
من وهبك سماء بلا نجوم؟
من أشعل الليل.. لتموت الفكرة من البرد؟

5–

أيها الإله الغجري العجوز.. لم يعد إبليس وحيدًا
كل الملائكة تمردت عليك الآن
فإما أن تطفىء الجحيم
أو تلقي بنفسك في الهاوية

عامر شحاته عامر

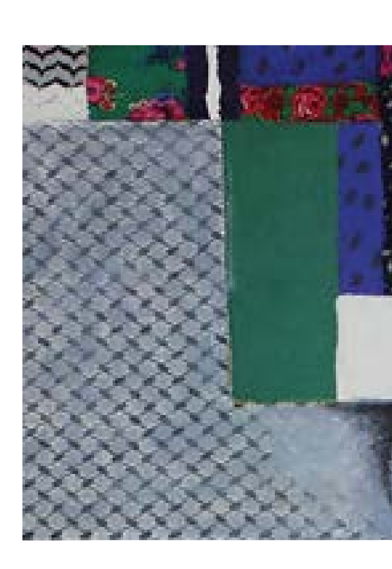
مقامات العشق والتوبة

مقام العشق الأولاني

أنا المجرور بحرف العطف والعلّة
أنا المطروح لآخر إسم ف الأسماء
أنا الخارج من الذلّة
إذا رب المشاهد شاء
أنا حدوتة الألفين
وإنت الباء
أنا العين اللي خافت من ضياء الشمس
أنا المر اللي داق الأمس
وطعمه –اليوم– صبح ماضي
أنا المكشوف بدون ضلّة
فسامحي اللي اشتكى خوفه
ومرمغ ف المرار جوفه
أنا الاسم اللي مالّي
أنا المدبوح ف آخر إسم م الأسماء
ياخدني الدرب متعشّم
وادوب من حبك المبهم
بحبي لستنا نفيسة
وطهر السيدة مريم
يتوب قلبي من التوبة
أنا اللى نهايتي مكتوبة
وقلبي ع الغرام مرغم

وطيفك حط على خطوي
وأنا طالع أصلي الفجر
فصلّيته تمان ركعات
وإسمك مر على عمري
فنسّاني زكاة الفطر
ونسّاني وقوف عرفات
فزرت السيدة زينب وسانت تريز
خدتني النظرة ف البراويز
وغصن زتونك إتبدّل تلات وردات
قريت الفاتحه ينصرني على قلبي
وشمعة
لأجل يهديني طريق الطهر والفرحات

وأنا العاشق
بطهر حياك متبسّم بدون م أخجل
ومش ف العشق مستعجل
قريت سفرك وكمّلته بقد سمع
ولمّا الغصن قد دمع
مليت كفّى غسلت القلب واللمّات
آمنت بكل تفاصيلك
أنا المطوي بحرف بطرف منديلك
أنا المحروم تصلي لي
وأصلي لك



مقام العشق ودّانى لبسمة عين
فيسبيني
خجل سارح على الخدّين
ولمسة إيد بتتسحّب تّرسيني على التسكين
وأنا المجروح بدون سكّين
أنا «النجّار» هوايا ف دبّة الرجلين
وكحل هواك متسحّب على قلبي
ورعشة خوف بتسبق خطوة اللمّة
يناديني ثبات الحضن والضمّة
فنطمّن أنا وقلبي
واشوفك نجم بينوّر سواد العين
أنا الدين اللي لسّه ما جاله أنبيا
أنا المقتول بدون ديّة
هواك معدّي شيء فيّ
يا جذع النخله ليه تسبي حوالىّ!
لا لاقي طبيب يداويني من العلّة
ولا شبعان يلاقيني من الذلّة
رغيفي كل همساتك
وسكتاتك
حمام بيحط ع الغيّة
ورحت لابونا يرقيني من الغمّة
ولم تنفع مطانياتي
أنا الآتي بكل مواجع الذمّة
وشيخي خط مغفرتي بصمدية
ومعوذتين

مقام العشق التاني

هايم ف حبك م انتهاش عشقي
مستنّي ضمة لقا
وجع الضلوع بيلم
مستنّي نظرة رضا يستقيم الهم
متوقفة كل الساعات ما تهم
م أملكشي غير وجعي اللى لسّه ما مات
الهمهمات في العشق توب مشقوق
والتهتهة ف التوبة شدّ الطوق
مستني إيه؟!
مستنّي دم؟!
أخرج بصوتك مجلجل وانت مش ح تموت
عصيانك اللي ابتدى ما تخلصوش بسكوت
ولا دمعة تضحك عليك
ولا كلمة سهتانه
إمسك حبال قلبك
الذنب دا ذنبك
صدّقت ليه الكلام من ضمّة التسكين
الحرف حرفين ولع
والقولة دفيانة

بردان وتوب الدلع حالف على التمكين
غطّى بكلامك عطفك الممسوس
مهووس برمش اتغرس من أول التكوين
موت، بس حاسب باللوع تنضر
يدبل شجر مهجتك
والفروع تصفر
مش كنت حالف ع الوجع يخضر؟!
إيه اللي صابك وانت ف الجايّة
هيّ الحاجات روّحت!!
وإنت اللي غاوي فر
لوح الوصايا تقل على كتفك المايل
حتّى صليبك زهق من رواح الصوت
موت
بس إوعاك –بالهداوة– تموت
وجع البحيرة مداك
من غير صخب عدّاك
لو تقتله.. يهواك
جلجل بسيف العداوة وارجع اتحايل
شبك الملل يسكنك
تشبط بخيط الوهن
تبكي على ليلاك
ليلى عشان اللي كان
هجرت موات دنياك

سحب المدد ع الجسد كسّر عضام جوفك
شوفك معدّي السدد
هد بهواك خوفك
ما تميلش لى انطبع بالزيف على كفوفك
رسمك لوحده اترسم بالريشة والألوان
بانت حدود دنيتك وعلّتك ح تبان
أسمر بطعم البيوت متبعترة صفوفك
درعك بتقوى الحنين
مشرّعة سيوفك
إجدل خيوط العشم على توبك اللي مات
خطّي العتب مبتهج ومشرّع البسمات
هات القمر من رموشه لجل محبوبتك
فاضت غيطان ضحكتك
تحيي هوى اللمات
زفّة طلوع فجرك بتهل بالتوبة

محسوبة كل الخطاوي
ف العمر مكتوبة
ما بين مقام ومقام قلبي عرفته رقيق
خدلك طريق يسكنك في الضيقة والتضييق
قطب المباهج أمر
قلبي يكون له رفيق
فتّحت عيني عليك
صبح الغرام سيدي
هويت جمال طلعتك
وغرسته بوريدي
مدد يا ساندة المواجع
بالذكر والحلقة
وكل زتقة بمدد
وجع الوله خنقة
حلليني من عشقها
قالت لي مش بايدي

متحددّة فيكي الجهات الأربعة بحدّة
وكل م اعشق شمالك
ريح الجنوب ردّة
وإنتي اللى طلّة عيونك للفراق وحدة
خلّصت فيك الحاجات
الصبر وإخواته
واللي تعب م اللي فات
بكراه على السندة
الشدّة طاطت جناحها
للفتحه والشدّة
ودخلني وجع اللقا
عضّيت على إيدي

كحلة عيونك فرح بيبدد التوبة
الوعد للي اتوعد واكتوى جنبه
كان ذنبه إنه انتشى من ضحكة مكتوبة
بايت أسير ضحكتك
لمّا شبك قلبه

ضرب الجرس فاحترس
زحف التقى شدّه
م قفلش بابه عليه فاستزاد وجده

من طهر مريم وتوبها عف بسلامه
حتّى ف كلامه
وجع الهوى مداريه
شل الغرام يدّه

الدمع طفطف ضفايره
ع الكتف ساند أسى
كل اللى كان ما اتنسى
من قد قدّه الصنايعي بنقاوة
نحت حروفه بطراوة فاستزان عوده
حكم عليَّ الولع أتروّى بخدوده
ولما جيت أستزيده قاللي بهداوه

بينى وبينك خط العشق مين زاله
ما بين محمد وعيسى عض الشوق ولم زاله
قفلت كل البيبان سرسب هواك بحري
صبّحت بدري وليل الهجر لم زاله

بينى وبينك دار متسكره ببيانه
وسور حديد مفتري سلاسيله ببيانه
ومقام مضوّي المكان بالمسك والعنبر
حكم المدد أعشقه وأشواقى ببيانه

ولّما آن الأوان عطر المقام نادى
مشبوك بطرف الهوى
والعشق بزيادة
مين حبُّه ربُّه اكتواه بالعشق والهجران
ساهد قليل المنام
لوم الزمان هدُّه
دلُّونى ع اللى طعم بالصبر مين ردّه؟
رفضنى قلبى الرهيف لمَّا انتويت توبة
شبِّك حبال ودُّه والعودة مكتوبة
أرجع وأذل الجسد لا زاد ولا ميّه
وركعتين ف الهوى والركعتين ميّة
وإيدي تشبك بإيد تتشد ف غواها
وأنا اللي صابني اللي كان
ما عرفت لي نوبة
ونوبة من فرحته ف القلب خبَّاها
فضحه لهف نظرته لي خطف جوفه
فاتخبَّى من خوفه
كتب على كفوفه:
أنا اللي حب
فمات!

مقام العشق التالت

من سحبة الرمش آمن باللي سواها
جمّع ورود الجناين وصبّه على عودها
عصر حمار الشقايق وزرعه ف خدودها
سبحانه خلق الرموش متنمقة بشوقه
وعيون تشق الجبال
بنظرة معشوقة
كل الدروب نسيت من خطوة أساميها
حطّت قدم على أرض قلبي ولم تسأل
إخضر لون الولع وخضاره يتسلسل
إنسلَّ بين الحشايا
والحسن قد زانه
من كتر خوفي طويت ف الجب عنوانه
يضوى الجبين كاللجين على قلب متسطّر
وأدوق شفايفك –مرغم– ف المنام أسكر
والفجر يهبط عليَّ ويعدِّي قرآنه
سبَّحت باسم اللى قد زادك وسبحانه
طهَّرت عيني بنظرة شوف محياكي
وبكايا كمّل صلاته بالدعوة والتوبة
ندهة نداكى ف وداني بتجن سجّاني
يزيد على اللي ابتلى بالصد من تاني
مكتوبة كل الحاجات بين الصدى والصوت
تعيش حاجات ميّتة إلا دبيب قلبي
يفوت هواكي عليه يستحيل جاني
مقتول ومجني عليه من نظرة لعنيكي
العشق فيكي قدر
فيه اللوع والسهر
قلبك يفوق الحجر
من قربي ينساني
الجنّه للطيبين من غير حساب خشّوا
واللي بقلبه اتحشر ف العشق واتغشّوا
الجنّه لي صبر على صد فاق شوقه
هايم ف حب اللى خلّانى أعيش تاني

رشيد طالبي علوي
(المغرب)

نصوص

البيت

البيت الذي غادرناه
بقي هناك خلفنا
لم نلتفت وراءنا
لم نترك أعضاءنا
أنفاسنا
أخذنا كل شيء
كنا قساة وبلا ندم
لا حنين يقرع جدران القلب
لم نحمل تذكارات
لم نذرف دموعًا
أخذنا كل شيء
فقط أصواتنا التي بقيت
والكلام الذي تخلصنا منه كأكياس القمامة
ظل يتردد بين الغرف الفارغة.

عن الزمن

أيقظت الخادمة «بروست» من نوم متأخر، ثم قدمت له قطعة «المادلين» مع الشاي.
ما إن تذوق أول قضمة حتى انهمرت عليه الذكريات مثل شلال
طبعًا أنا لا أشبه هذا الباحث عن زمنه الضائع في شيء، لكنني مثله أهوى مطاردة الوحش الأسطوري هذا رغبة في استعادة لحظات تركت خدشًا في الروح.

أحتفظ بملابس اهترأت
بأقلام جف مدادها
بقصاصات جرائد
نوارة محنطة في دفتر قديم
صور غامت بعد أن جدد الزمن مياه نهره
النهر الذي يجرف دون رحمة أيامنا إلى مصبه الأخير.

نباح

وتهاجمك الذكريات من حيث لا تدري..
مثل الكلاب التي باغتتنا حين دخلنا «ملكية خاصة» دون أن ندري –كنا قد ابتعدنا عن حدود المدينة كثيرًا– نباحها المرعب أخرج صاحبة الأرض من منزلها، لكن الماكرة لم تحرك ساكنًا وهي تشاهد الخوف يرسم ملامحه على وجوهنا المتوسلة.
ذلك الحادث لم يكن نهاية القصة، إذ كانت تنتظرنا ليلة بيضاء امتدت طويلة حتى بدايات فجر اليوم التالي.
.....
.....
كان يومًا ربيعيًّا بدأ بوليمة في غرفة صديق، جمعت رفقة تقطعت بينها حبال التواصل بعد كل السنوات التي تناثرت مثل حبات سبحة عتيقة.

أيات القاضي
(سورية)

للموت وجه أقل.. للبقاء



مساءٌ زاهدٌ
موسيقى خفيفة كالسماء
نوافذ مضيئة
وصلوات..
هكذا هي مساءات ديسمبر في هذه المدينة المتعبة
/
انعكاس أشجار الميلاد
على ملامح عاشقَين
خيال إله يلهو
/
المكان هنا ناضج بمواسم الحب والقمح والفقد
والخيبات
تتوازى المتناقضات على كف تتسول الحياة
لتستبقي الأثر
للموت وجه أقل.. للبقاء
/
كلنا مهزومون أمام الذاكرة
الأرصفة التي حفرت خُطا اللاهثين إلى انعتاقهم
المقاهي العتيقة وهي تخمر أحاديث من رحلوا
في أغنيات الشتاء الطويلة
عازفو الغيتار في الأزقة الضيقة
وهم يرتقون البعد بموسيقى تعصر الزمن عند
مشهد وحيد
مشهد أخير
قبل افتراق الوجوه عن ملامحها.

محمد النحراوى

سنة أولى حُزن

اتناشر شهر يا حاج سعيد
ماصعبش عليك الدار اللي ميتمها غيابك
ماصعبش عليك الحزن في صوت أحبابك
اتناشر شهر ولسه القلب معلق شارته السودة
ولسه أنا عيل قاعد يبكي لوحده في رُكن الأوضة
ماصعبش عليك قفلان الورشة ودق شاكوشك
كان أول مرة أشوف العجز مالكني
لما لمحتك ماشي برجلك ناحية موتك
وأنا ماقدرتش أحوشك

عمرك ما شكيت من ضيق الحال
كان ستر اللّه صبارة ونظرة عينك لقمة حلال
كانت لمة كل عيلتنا معاك
تشبه «بكره العيد يا عيال"

اتناشر شهر وواحد صاحبك ليلة امبارح رن عليك
"ايه يا عم الحاج ازيك فين أراضيك"
..وأنا أرد وأقول
باللّه ما تخربش جرح في قلبي اللّه يرضيك

واللّه يا بابا الموت مابقاش بيخض
وبقرأ كل دقيقة حوادث، موت وكورونا وحرق
بيوت

وقلبي مفيش ولا مرة مصيبة تحوَّق فيه
وببرر قسوة قلبي لنفسي بإن القلب معتَّق حُزن
وفيه اللي مكفيه

كان نفسي تاخدني بإيدك نطلب بنت الناس
كان نفسي تشوفني الحاجة اللي اتمنيتها في وسط
الناس
كان نفسي أبوس على رجلك..
وقت ما يبقي نجاحي مجمع كل الناس
كان نفسي.. ونفسي.. ونفسي.. ونفسي.. بس
خلاص

اتناشر شهر
من يوم ما مشيت باكتب لِك كل ما قلمي يقول يا
كتابة
كل ما ألمي يقول يا كآبة
وأنا بكتب ليك دلوقتي في ذكرى فراقنا الأولى
قال يعني أنا ناسي بإنك مُت يا بابا
ماصعبش عليك ولا مره الحُزن في خطي
طب شوف يا سي بابا
أنا جاى أزورك بكره وقبل ما أزورك أقول لَك
شَرطي
أنا عاوز أصعب مره عليك



سمير المنزلاوى

تشابه

الآن يؤدى فهمي مبيض المحارة، فقرته الفكاهية السنوية، متقمصًا دور رئيس المدينة في مولد النبي.
يرتدى بذلة وربطة عنق، ويسير حوله شباب مدججون ببنادق خشبية.
ثمة شخص يحمل كاميرا ويهرول أمامه.
عيناه المليئتان بالبهجة ترمقان النسوة في الشرفات، ثم تهبطان إلى الحشد المحيط به. تتحرك يمناه صعودًا وهبوطًا. ابتسامته تبرز فمه الواسع وأسنانه الأمامية المصبوغة بالتبغ!
نريد وظائف للأولاد.
يشير بطرف سبابته:
– حاضر.
المياه سيئة، ولا توجد مجارى.
يعاود الإشارة:
– حاضر.
لا أحد يضحك، أو يسخر.
يتوقف أمام تل من القمامة، تمرح فيه القوارض والذباب:
– أين رئيس القرية؟
يجذب أقرب الواقفين، يوبخه بنبرة عالية:
– أنت فاشل، اترك مكتبك من اليوم.
تصفيق حاد يرج المكان:
– عاش فهمي حبيب القرية.
يلوِّح بيده سعيدًا.
وصل إلى نهاية الشارع الملتف حول خصر البلدة كالحزام.
توقف ليلقى خطابه السنوي ومن ثم تنتهى الفقرة.
صعد فوق مقعد وصاح:
– فهمت مشاكلكم، وتألمت من أجلكم. كل شيء سيتغير إلى الأفضل، و..
صوت غاضب كالنمر يزأر في الزحام:
– أنت كاذب ولص.
اقترب الشاب حتى لامس كتفه. قفزت كلماته حارة تشوى وجهه:
كفى نهبًا وفسادًا، رائحتك تزكم الأنوف.

أراد أن يحول الموقف إلى مزحة، فابتسم وقال هادئًا:
– نادوا على والده ليؤدبه، وإلا فإنني سأتولى ذلك.
الحراس لم يكن لهم دراية بمثل هذا الموقف الطارئ.
تجمدوا كأنهم في لوحة. امتلأت وجوههم بغيوم بلهاء. الحشد الملتف فقد ألسنته. كذلك النسوة في الشرفات.
هجم الشاب على فهمي وأطبق يديه على رقبته، حاول أن يقاوم، لكن النمر الرهيب جرَّه إلى الأرض.
وجم الجميع كأنهم موتى، لم تعد العيون ترى سوى شبحين يتقاتلان، ويتمرغان في التراب.

حجاج أدول

الكاميرا الكاشفة

1-

يتسلل الرجل مقتربًا من الباب الخشبي المفتوح، لا يريد أن يزعج الكلب الرابض أمام الباب، فالكلب ضخم شرس، وقد أحس به يرفع رأسه وينظر إليه شذرًا، يقترب الرجل بزاوية ليتفادى الكلب، قام الكلب متحفزًا وزام وهو يستعرض أسنانه ونابيه، يتقدم الرجل مفتعلًا الثبات وملامحه تعطي الثقة والوقار، يظن أنه بهذا سيرهب الكلب ويبعده عن الباب، الكلب لم يبتعد، وأصر على منع الرجل من الدخول، الرجل يشيح بذراعيه ويركل بساقه في الهواء ليخيف الكلب، الكلب تقهقر خطوة ثم عاد خطوة للأمام، في هذه العودة نبح نباح الغضب والتهديد، يتكرر الأمر أكثر من مرة، لا الرجل انسحب ولا الكلب ترك إصراره عن المنع، والباب الخشبي مفتوح.

2-

في الداخل أحد الحراس يتابع شاشة الكاميرا التي تراقب الباب، ينادي على زميله ضاحكًا ليأتي ويتابع ما يشاهده، يتابعان معًا.. رجل ضخم شرس يقف أمام الباب، وكلب اقترب ليتسلل ويدخل من الباب، الحارس وزميله يتابعان.. يقترب الكلب بزاوية، الرجل يواجه الكلب ويشيح له أن يبتعد، الكلب يحاور شمالًا ويمينًا مصرًا على دخول الباب، الرجل ينفخ نفسه ويزوم، ويشيح بيديه، ويركل بساقه في الهواء ليبعد الكلب، والكلب يزوم ويستعرض أسنانه، ونابيه مهددًا، يحاول الكلب مجددًا والرجل مستمر في التشويح بذراعه وساقه، الكلب ينبح غاضبًا والرجل يسبه غاضبًا.
لا الكلب انسحب ولا الرجل ترك إصراره عن المنع، والباب الخشبي مفتوح.

سعيد سالم

المتباعدون

في بداية الفزع من الوباء باعد أنور بين مقاعد المقهى طبقًا للإجراءات الاحترازية التي ترددت مرارًا بالإذاعة والتلفزيون. لم يعد الرواد يتصافحون. اكتفوا للتحية بإشارات الأيدي عن بعد. انفضت موائد الطاولة والكوتشينة والدومينو ومنع تدخين الشيشة. هجر كثير من الرواد المقهى بعد أن أصبح طعمها ماسخًا وأصبح أصحابها يشتكون بمرارة من نقص الغلة.
بعد مرور عام على ظهور الوباء ورغم عدم اختفائه إلا أن المصافحة باليد قد عادت، وأصبحت مقاعد المقهى متقاربة وكثر الملتفون حول لاعبي الطاولة والشطرنج وكأن شيئًا غير عادي لم يحدث. من حق كلمة التباعد أن تحصل على لقب كلمة القرن الحادي والعشرين.
لم تستخدم هذه الكلمة قبل ظهور الكورونا لانتفاء وجود المبرر. أن تتباعد يعني أن تكون بعيدًا بجسدك عن الآخرين كإجراء صحي حتمي. الذي حدث أن التباعد بين الناس قد تجاوز الجسد إلى الروح، حين ساد الخوف من الموت وسادت الكآبة وعم الاكتئاب والشعور بلا جدوى أي شيء.
أن أصلي الجمعة في مسجد علي بن أبي طالب بسموحة وأنا نائم في فندق بالنرويج، أو أصليها في بحري بمسجد المرسي أبو العباس من ستوكهولم، فالأمران يتساويان عند متأمل دؤوب ممل مثلي. هل خاف الناس من الموت أكثر من خوفهم من واهب الحياة؟
أن تأخذ بالأسباب خير من أن تركن إلى اليأس وتستسلم له فتموت حيًّا. كيف أعيش وفي ذات الوقت لا ألقي بنفسي إلى التهلكة. أصبحت الحياة في مجملها مجموعة من التبريرات المتناقضة. تأكد للإنسان أنه إشكالية الإنسان. ثقلت لفظة الحب على الألسنة. لم أنس يومًا مقولة الأنبا كيرلس أن في البعد جفوة حتى لو لم يكن مقصودًا. اللّه الرحيم لا يمكن أن يؤذي عباده. استلب الفيروس من المشايخ والكهنة دورهم وأحط من شأنهم. يقولون إن اللّه يعاقب عباده على كثرة ذنوبهم. يبررون قولهم بأن الفيروس لم يترك بلدًا في العالم دون أن يصيبه ولو بدرجات متفاوتة. اللّه عدل عادل فكيف يعاقب شعوب الأرض الفقيرة مثلما يعاقب الشعوب الغنية التي تعيش في رخاء ووفرة على استنزاف خيرات الشعوب الأخرى؟
تعيش عاطفتا الأمومة والأبوة مأساة كبرى خوفًا على الأولاد والأحفاد. الأولاد والأحفاد يعيشون في رعب خوفًا على أمهاتهم وآبائهم وأجدادهم. أحدث التواجد الجماعي الإجباري في البيت شيئًا من التقارب والتفاهم بين أفراد الأسرة. تبين للبعض أنه لم يكن يعرف شيئًا عن البعض الآخر الذي هو من دمه ولحمه وصهره ونسبه. كوارث الإنترنت والموبايل والأجهزة الإلكترونية التي دعمت التباعد وسهلت الاتصال، تحولت إلى أدوات حتمية للتواصل والمعرفة لم يعد هناك غنًى عنها. النافع أصبح ضارًّا والضار أصبح نافعًا. فلسفات القرن التاسع عشر والقرن العشرين لم تفلح في العثور على تفسير لحال الإنسان في ظل هذه الأزمة المفاجئة ولا لموقفه من الكون والحياة. الصلاة تحت حصار الفيروس جعلت الاقتراب من اللّه أمرًا حتميًّا. التأمل في معنى الحياة والموت صار وجبة ذهنية تتكرر خمس مرات في اليوم عند المسلمين وعددًا آخر عند اليهود والمسيحيين.
الملحدون ليس لديهم سوى تفسيرات علمية عاجزة عن التوصل إلى وسيلة ناجعة للقضاء على الفيروس. ثبت من تأملي لحالهم أنهم أضعف المخلوقات في مواجهة الجائحة عقليًّا ونفسيًّا.

كاد الملل يقتلني وأنا معتقل في بيتي لعدة أشهر متتالية. أتابع في قلق أخبار انتشار الوباء في بلادي وفي العالم. أعداد المصابين. أعداد الموتى ومن بينهم شقيقي. أعداد الذين تم شفاؤهم ومن بينهم أعز صديقاتي مشمش. تيبست مفاصلي وازداد وزني من طول الجلوس والرقاد ومشاهدة التلفزيون واجترار أنباء النكسات والحروب العربية، واغتصاب الضحكات من أفلام الأبيض والأسود القديمة، خاصة حين يضحك عبد الوهاب قائلًا ها ها ها في آلية قاتلة لا تمت إلى الضحك بصلة. نزلت مرات قليلة خلال الأشهر الماضية. مرة ذهبت فيها إلى حجازي بالعطارين لإصلاح عودي العتيق. هو رجل يحتكر هذه المهنة المنقرضة. أسعاره خرافية لكن لا بديل عنه فهو شديد المهارة. المرة الثانية كانت لاستلام العود بعد إصلاحه. مرة أخرى نزلت لشراء ساندوتشات طعمية من هوليوود بوليفار في لوس انجيلوس بولاية كاليفورنيا الساحرة. عدت في دقائق إلى البيت مرتديًا كمامتي التي كتمت أنفاسي. صاحب المحل عراقي شديد البخل يميل إلى الحديث في السياسة ويستخسر إضافة قطعة إضافية من الخيار المخلل إلى الساندوتش.

قررت النزول إلى مقهى سيدي جابر الكائنة بجوار المسجد دون أن تواتيني الجرأة على مجرد التفكير في صلاة المغرب بالمسجد خوفًا من الموت. ما الموت؟ قلت أصليها في البيت أولًا ثم أنزل. لم أستطع الانتظار. نزلت قبل الأذان. سحبت مقعدًا إلى مكان بعيد عن مدخل المقهى مراعاة للتباعد القطراني، ورغبة في التأمل الذي أصبح عملي الوحيد وشغلي الشاغل في هذه الحياة المخيفة التي أصبحت قائمة على الرعب. هل توقف الناس عن ممارسة الجنس حرصًا على التباعد؟ ما معنى أن يتباعد زوجان؟ هل فترت الرغبة الجنسية عند الرجال أم عند النساء أم عندهم جميعا؟ يقول البعض إنها ازدادت كما ثبت من قبل أنها ازدادت خلال الحروب وأثناء الغارات وتحت قصف القنابل والصواريخ في جو من الإظلام التام. الإحصائيات لم تجب عن هذه الأسئلة. ما موقف الحب من الفيروس وما موقف الفيروس من الحب؟ سؤال لا تجيب عنه إلا شلالات سويسرا ولا تعرف سره إلا جبال الألب ساعة الغروب حين تنسكب في السماء ألوان الكون الأبدية. دول البترول الخليجية لا تهتم كثيرًا بهذا الأمر. عمومًا فقد شهدت منظمة الأوبك للدول المصدرة للبترول في أواخر عام 2020 حالة من الفوضى بعد التراجع الحاد في أسعار النفط حتى وصل سعره في إحدى شركات الخام الأمريكية إلى ما دون الصفر مسجلًا رقمًا قياسيًّا في الانخفاض لم يعرفه العالم من قبل.

لكل هذه الأسباب المقرفة أشعلت سيجارة ممعنًا في شرودي الدائم الذي ازداد وتضخم من بعد الكورونا، حتى أنني اعتدته بل أدمنته بالفعل.

اقترب مني كهل أشعث ذو لحية متسخة وعينين زائغتين. لا يرتدي الكمامة الواقية. ربما لم يسمع عنها. ربما لا يدري شيئًا عن الوباء من أصله كما يوحي شكله بذلك. تغطي جلبابه الممزق سترة بالية يستعصي لونها على الوصف. يضع في قدميه مزقتين جلديتين لا تمت معالمهما بصلة إلى عالم الأحذية. في البداية شعرت لوهلة بالتقزز من هيئته. خشيت أن يجلس بجواري فيصيبني منه مكروه. رأيته يحمل الملايين من فيروسات الكورونا بداخله وخارجه. كنت واثقًا أنه مات من قبل، لكني لم أعرف كيف عاد إلى الحياة ليسقط بحطامه الإنساني فوق مشاعري، قاطعًا عليَّ مجال التأمل الشارد الذي جئت هنا من أجل ممارسته. بعد ذلك شعرت نحوه بمزيج من الإشفاق والتعاطف، لم يخل من رغبة دفينة في استطلاع خبيئة أمره ضمن جولاتي لاستطلاع طباع البشر في فترة الكمون اتقاء لشر الفيروس.

لم أستبعد أن أكون مكانه في يوم من الأيام دون الدخول في تفاصيل لا أهمية لها. تمنيت أن يختار مقعده بالقرب مني. أحكمت الكمامة فوق أنفي وفمي، أما الشرود المنهج فاستعادته ميسورة بعد ذلك لأنني كذاب. فوجئت به يجلس أمامي على الأرض ثم يقوم فجأة في نفس اللحظة ويسحب مقعدًا ليجلس عليه بجواري مباشرة. نظر إليَّ متأملًا في براءة متوحشة، ثم في لمح البصر تحول عنِّي شاخصًا ببصره نحو الشجرة الكبيرة شديدة الاخضرار القابعة أمام المسجد. كانت السماء تموج بمصهور من الألوان الداكنة الجميلة المؤذنة بالغروب. سأله أنور بجفاء:

– نعم؟!

– شاي
– الفلوس!
راح يعبث في ثقوبه المهترئة مخرجًا من كل جيب قطعة معدنية من فئة الجنيه أو نصفه. ألقاها في يد أنور بذات البراءة قائلًا:
– كل ما معي.. هه.
نظر أنور في يأس إلى العملتين. قيمتهما دون ثمن المشروب. وضعهما في جيبه بصبر نافد متمتمًا لنفسه بكلمات غامضة أعتقد أنها كانت استعانة باللّه على الصبر. بهدوء أصدر إليه الأوامر الأربعة الآتية بتحديد قاطع:
– أقعد هنا. لا تتحرك من مكانك. اشرب الشاي، وامش على طول.
لكثرة ترددي على هذا المقهى قبل الجائحة تبين لي أن الصبر والصمت هما السمتان الأساسيتان لشخصية أنور التي تذكرنى –ولست أعرف لماذا– بالجمل العربي ذي السنامين وهو يحرك فكيه مجترًا دهشته من البشر. لست أدري كيف يمكنه بغير التحلي بهاتين الصفتين أن يتحمل التعايش اليومي مع زبائن من بينهم المجاذيب واللصوص والمتسولين والمتشردين والبلطجية. من بينهم أيضًا من هم مثلي من عباد اللّه الهامشيين الذين لا يراهم المجتمع –حين يقتضي الأمر فقط– إلا من خلال عين مجهرية ذات قوة تكبيرية عظمي.
جاء أنور بالصينية وعليها كوب الشاي وبه الملعقة وبجواره كوب من الماء المثلج. أعجبني أنور أن عامله في مساواة مع أي زبون عادي. رحت أرقب صاحبنا بطرف عيني وهو يقلب السكر في كوب الشاي بسرعة شديدة جعلت ما يقرب من ثلث الكوب ينسكب على الصينية. كنت على ثقة من أن ما يحدث في العالم كله –مثلما يحدث أمامي الآن– لا يعنيني كثيرًا بقدر ما يعنيني الخوف من الفيروس القاتل. نظر إليَّ فجأة ليسألني بنبرة من يعرف الإجابة:
– الماء يكمل الناقص؟
هززت رأسي مؤيدًا وقرون استشعاري في ذروة يقظتها دون أن يتبدد شرودي المرهون برغبتي في التأمل. أضاف الماء في رعونة فامتلأت كوب الشاي عن آخرها وفاضت من جديد دون أي اهتمام من جانبه، وكانت مرارتي قد أوشكت يومًا على الانفجار



حين فشل الطب في علاجي لولا أن استعنت بالإلهام والاستغناء والتأمل الشارد. بدأ يشرب محلول الشاي المخفف مع إصراره على بقاء الملعقة بداخل الكوب أثناء الشرب. التفت إليَّ فجأة وقال كمن ينبهني إلى حدث خطير:

– اللحمة.

– مالها اللحمة؟!

– يوزعونها في عيد الضحية.

– آه.. كل سنة وانت طيب.

كانت رائحة الشواء منبعثة من الرصيف المقابل للمقهى ككل يوم. عربة صغيرة عليها موقد فحم يقف أمامه شاب سمين لدرجة الاستدارة الكروية الكاملة. يقوم وحده بالعمل كله. خوف شديد مجهول الهوية آخذ بملامحه وأنفاسه وحركاته، حتى وهو يتفحص من تحت عينيه باهتمام خفي مؤخرات النساء اللاتي يعبرن الطريق.

بجوار العربة يجلس أبو جابر. لا يفارق مقعده الا للتبول بالمقهى. ترتسم على وجهه علامات هم وسخط وغضب لم تنحسر عنه يومًا منذ اعتدت الجلوس على هذا المقهى، حتى بعد أن أخذ جرعتي المصل الواقي من الكورونا وأصبح على يقين من أن الفيروس لن يصيبه. عمله الوحيد هو أن يتسلم الفلوس من جابر الذي يحاسب الزبائن ويوقد الفحم ويقطع اللحم ويزنه ويشويه ويضعه في الأرغفة الفينو وفوقه الطحينة والسلطة.

– أيوووووه.. أنا أموت في اللحمة. مقاس رجلي أربعة. ألاقي عندك مداس؟

– أنت رجل طيب يا.. ما اسمك؟

– اسمي حسن وحياة النبي.

ناديت أنور. أعطيته عدة جنيهات. نظر إليَّ مستفسرًا دون أن يتكلم:

– هات له رغيف لحم من عند جابر.

ما إن استدار أنور حتى صاح حسن بلهجة عسكرية آمرًا أنور:

– هات كفتة!

– حاضر.

راح يتأملني بعينين تفيضان شجنًا غامضًا شدَّني إلى ماضٍ سحيق. أخرج من جيبه ورقة متهالكة بها بقايا أقراصٍ طعمية غير متماسكة، قضم منها قضمتين

تساقط معظمهما في كوب الشاي. وضع الورقة ببقية محتوياتها في جيبه من جديد.
– كم عمرك يا حسن؟
– أربعة.
– تقصد أربعة وخمسين؟
– أربعة.
– أتسكن هنا في سيدي جابر؟
استدار قليلًا عن جلسته. راح ينظر إليَّ تارة وإلى الأفق الدموي البعيد تارة أخرى. بذلت أقصي ما لديَّ من جهد حتى أتوصل إلى أي خيط يجمع بين شتات جمله المتتابعة كطلقات الرصاص:
– "ضابط كبير. رتبة. جسمه يشبه البغل. البنت سقطت من القطار. ضرب نار. نزلت في المطار. أعطوني علقة كلب في جامع. مالي أنا بالناس. قلت لها اقعدي في البيت يا بنت الكلب. لم تسمع الكلام. دمه ساح قدامي. خمسة وعشرين سنة. مظاهرة خمسين مليون. يا جاه النبي. أنا آكل الحديد. هو حر. أنا يلزمني أعيش. غني مبسوط وارث شحات هو حر. ربك كريم منه للّه. منكم للّه ياكفرة!".
العالم الفوضوي الذي يأتي فيه جنود من آخر الدنيا ليحتلوا بلدًا آخر ثم يشنقون رئيسه ثم يعودون إلى بلادهم بدون حساب، هو نفس العالم الذي جعل حسن يقول هذا الكلام. حين أشركني في تحمل مسئوليته –حسبما اعتقدت بعد فضفضته الغامضة– أشعلت له سيجارة متمنيًا لابتسامتي أن تتحرر من برزخها. أدخل أكثر من نصف السيجارة في فمه. سال لعابه على ورقها. راح يسحب أنفاسها في تواصل شره حتى سقط نصفها على الأرض. التقطه ووضعه في كوب الشاي. أخذ يقلب ما تبقي في الكوب من ماء وشاي وطعمية وتبغ محترق وغير محترق. ألقى بالنصف المتبقي على الأرض وظل يدهسه بقوة لمدة طويلة.
فجأة صاح رواد المقهى ابتهاجًا بهدف كروي شاهدوه على شاشة التلفزيون الذي يتصدر موقعًا علويًّا بالمقهى، بينما انبعث من الراديو –المجاور له– صوت بلووري متوهج لمنشدة دينية شعبية تغنى:
"عمرانة يا بوابة واصحابك طيبين"
"راحوا يزوروا النبي ورجعوا سالمين"
أعمق لحظات التأمل هي تلك التي أعيشها عاريًا. بعد أن أتحرر من ملابسي الخارجية والداخلية أبدأ في التحرر من جلدي ولحمي وعظمي. أتحول إلى روح شاردة تستوعب الكون بما يحوي من أسرار.
وقفت امرأة ممسكة بملاءتها لتخفي بها جانبًا من وجهها. عندما لمحها أنور أسرع نحوها باهتمام. همست في أذنه بكلمات من المؤكد أنها كانت جادَّة. هز رأسه علامة قرب نفاد صبره، ثم أخرج من جيبه عدة جنيهات أعطاها لها فانصرفت راضية. خمنت أنها زوجته رغم أن ما يحدث من حولي لا يعنيني كثيرًا. الاستغراق في لا شيء لا يفرق بين الصمت والضجيج حتى حين أطفو من حين لآخر إلى أي شيء، فإن حبل التأمل لا ينقطع، ويظل الحال هو الحال. كل شيء صحيح في مكانه الخطأ.
جاء أنور حاملًا رغيف الكفتة. وضعه أمام حسن وانصرف في حيادية بجموده المعتاد. انتظرت أن ينقض حسن على الرغيف فيلتهمه بشراهة، لكنه أهمله وكأنه لم يره على الإطلاق.
– كل يا حسن.
– لكن كله إلا الظلم. أنا كسرت دماغه قراقيش.
– يا ساتر.
– رموني في السجن. ياما قلت لها اقعدي في البيت.
– للأسف لم تسمع كلامك.
– نسوان يعني مصايب. إنت فاهم. هه؟! لو كان عندي منها عيل كان شوى لي لحمة.
– فعلًا.
– قلت لك مقاسي أربعة وبيتي مفتوح لكل فقير.
– ربنا يبارك لك.
– حتى خوفو كان فاتح مكتبه للشعب.
– هو خوفو كان عنده مكتب يا ابو علي؟
– آه يا كلاب يا أولاد الجزمة.
كان أنور في تلك اللحظات مثلي الأعلي في حيادي التاريخي، أما انشغال قلبي بين الحيرة والغضب والاستسلام والأمل فقد أوكلته إلى رب القلوب.
انشقت الأرض فجاة عن صبي وسيم لا يزيد عمره عن عشرة سنوات. لا ينم ملبسه عن فقر أو حاجة. انقض على المائدة وخطف الرغيف قبل أن يلمسه حسن. طبائع البشر الذين يحتلون كل مساحات اهتمامي تطاردني بإلحاح وأنا لا أشكو من الزائدة الدودية. جرى بسرعة في اتجاه المسجد مختفيًا بين

دهاليزه، وفي نيويورك تم دفن نحو مليون من جثث الموتى الذين لم يطالب بهم أحد في مقابر جماعية لا تحمل علامات، في جزيرة هارت المخصصة لدفن الفقراء والمجهولين. تكررت ظاهرة المقابر الجماعية في مدينة قم الإيرانية رغم ادعاء الحكومة بأن مراسم الدفن الإسلامية أجريت على الموتي. في إحدى القرى المصرية امتنع الأهالي عن تشييع جنازة رجل مات بالكورونا ودفنه في بداية الجائحة، وقد حمل جوزيف ستالين ووزير خارجيته على أكتافهما النعش الذي كان يحمل رفات العبقري مكسيم جوركي وأنا لم أجرب –ولو لمرة واحدة– أن أساهم في حمل جثمان أي ميت، كما لم أجرب محاولة الفهم الصحيح للفرق بين الحياة والموت في عالم يسوده العبث. بدأ أهالي الموتى المصابين بالكورونا يتهاونون بشأن الجنازات. في المستقبل لن تكون هناك جنازات. على الميت أن يدفن نفسه هربًا من طبائع الخلق. حضرت جنازة موظف صديق يدعى أشرف. في صوان العزاء سمعت زميلين له يتحاوران بصوت خفيض. يبدو أنهما كانا يحترمان حرمة الموت:

– الحمد للّه. أصبحت درجته الآن شاغرة.

– لقد طال انتظاري لها من زمان.

– لكني أحق بها منك.

– كيف وأنا الأقدم؟!

– العبرة بالكفاءة وليست بالأقدمية.

ختم المقرئ تلاوته وبدأ يرتجل خطبة وعظية تقليدية يرددها في المآتم التي يحضرها، فتلقى القبول والاستحسان من المعزين. يهزون أدمغتهم يمينًا ويسارًا دليلًا على تصديق ما يقال حتى لو لم يصدقوه. استبد به الحماس في لحظة علا بها صوته وراح يصيح صارخًا:

– أين أنت الآن يا أشرف؟ أين أنت الآن يا أشرف؟

وعلي الفور خرَّ ساقطًا من مقعده على الأرض. مات.. وعندما ذهبت إلى صوان النساء لأصطحب زوجتي وهي الصديقة الحميمة لزوجة الراحل. سمعتها تسأل زوجتي:

– ما هي إجراءات الحصول على الميراث؟

وكان أبو جابر واقفًا يؤنب أنور لأنه تأخر في إحضار تعميرة معسل، وأنور ينظر إليه بلا عينين ويستمع اليه بلا أذنين. وقف الجميع شاهرين سباباتهم إلى أعلى أثناء مرور جنازة أمام المقهى. عقولهم تائهة في مناطق مختلفة تقع بين القارات السبع بعيدًا عن جاذبية الأرض. فجأة قطع أبو جابر حواره مع أنور الذي اندفع مسرعًا يطارد الصبي. بدت الدهشة الشديدة على وجه حسن الذي كان يتأمل ما يحدث وكأنه لا شأن له به ولا يعنيه في شيء. طمأنته قائلًا:

– ولا يهمك يا ابو علي. أجيب لك ساندوتش غيره حالًا.

بدأ الراديو يذيع تعليقًا على نشرة أخبار الكورونا. لجأت بعض دول أوروبا إلى استغلال ملاعب الهوكي الجليدية لحفظ الجثامين بها قبل دفنها. أصبح الوضع مأساويًّا في إيطاليا وإسبانيا. صورت وسائل التواصل الاجتماعي مقاطع فيديو لجثث ملقاة في الشوارع في أنحاء الأكوادور وظهرت الجثث على جوانب الطرقات بالمستشفيات والشوارع وعلي الشواطىء وفي مقالب القمامة. الإنسان. البشر. الناس. البنو آدميين.

تركت مئات الجثث لعدة أيام في المخازن والشوارع والمنتزهات العامة ملفوفة بالبلاستيك الأسود لعجز المقابر عن التلبية وانهيار القطاعات الصحية، وعاد أنور إلى المقهى بعد أن عجز عن الإمساك بالفتى.

سارع بتغيير مؤشر المحطة بعصبية. ظهر الصبي مرة أخرى في أقصى الميدان يجري مسرعًا وهو يقضم الرغيف بشراهة متحديًا الجميع وقال حسن بهدوء شديد:

– الملك فاروق كان يحب اللحمة.

ثم وقف محركًا يديه بقبضتين مضمومتين هاتفًا:

– يعيش جمال عبد الناصر.

وكان أبو جابر يصيح في وجه ابنه السمين الخائف دائمًا من لا شيء:

– اشتغل يا جبان يا ابن الحمار.

بينما كان حسن يهمس محدِّثًا كائنات هلامية لا يراها أحد سواه:

– كل سنة وانتم طيبين.

ثم قام متسلِّلًا في صمت إلى الشجرة. تمدد تحتها على الأرض. وضع نعليه المهترئتين تحت رأسه وأعطي ظهره للكون.

خالد إسماعيل

معاش مبكر

1-

.. أنت تعاني من آلام البروستاتا، وتصحو في الليلة الواحدة عدة مرات لتتبول، وتعاني من آلام الكحة المصحوبة بالبلغم والدم، شعيرات دموية تنفجر مع كل كحة، وأنت فعلت هذا بنفسك، كنت في سنوات المراهقة تخوض حربًا ضد والدك، كان يحاول منعك من الإدمان على التدخين، ويحكي لك عن الخراب والضرر الذي أصاب حياته بسبب التدخين، وأنت تزداد إصرارًا، حتى أصبحت تدخن ستين سيجارة في اليوم الواحد، وعرفت طريق الخمر والبانجو والحشيش، والآن، هجرت الكيوف مرغمًا، وتعيش كهولة قاسية، حصلت على المعاش المبكر، وأصبح دخلك الشهري لا يكفي احتياجاتك، وأولادك الأربعة، لا يذوقون اللحم إلا نادرًا، وفي أسابيع كثيرة، تعيش -أنت وهم- على هياكل صدور الدجاج، والفول والطعمية، وفلوس -الدكان- الذي فتحته في غرفة الجلوس في شقتك، مستفيدًا بكونها في الدورالأرضي، قليلة جدًّا، وسكان العمارة والعمارات المجاورة يشترون بضاعتك من باب الذوق والمساعدة، وأنت أصبحت كسير النبرة، تخاطب الجميع بالأدب والاحترام، وتجامل الكل، وتصلي صلواتك في المسجد، والناس في الحي ينادونك الحاج حمدى، وأصبحت ترتدي الجلباب السعودي الأبيض، وتضع على رأسك الشال الأبيض، والسواك والمصحف الصغير، في جيبك العلوي، والسنة النبوية -القولية والفعلية- صارت منهجك ودستورك في الحياة، وكنت قبل خمس سنوات تُسمَّي الأسطي حمدى، وفي مجتمع المصنع شركة مصر للأسمدة، كنت العامل النقابي المناضل، المنظم في حزب شيوعي سري.

يوم أن تقدمت بطلب المعاش المبكر، عاتبك الرفيق نعيم:

– كده إنت بتخون الطبقة العاملة، كده بتمسح تاريخك كله، بعدما كنت بطل.. هتبقي مسخة!

لكنك كنت قد ضعفت، واهتز إيمانك بالماركسية اللينينية، والنضال ضد «البرجوازية العميلة» والكومبرادور، بعد أن انفجر الحزب الشيوعي الذي كنت عضوًا فيه، وكان نضالك داخل المصنع مرتبطًا بانتمائك الحزبي، كنت تخاطب العمال بخطابك الحزبي، وتسعي لبناء خلايا الحزب داخل المصنع، ونجحت في بناء أربع خلايا، كانت تهز الإدارة، كلما وقع احتجاج عمالي، خلايا، أنت الذي اخترت رفاقها ورجالها، وعلمتهم قوة المنهج العلمي، وإيمان العامل بالطبقة التي ينتمي إليها، كل هذا النضال ضاع في الهواء بعد الانقسام الذي دمر الحزب، وتزامن الخراب الحزبي مع انهيار صحة زوجتك صباح عطية، شقيقة الرفيق مجدي عطية، كنت في اجتماع حزبي في بيته، ورأيتها، وأبديت إعجابك بها، وتم الزواج على أرضية النضال، وهي ساعدتك كثيرًا، لتظل العامل المناضل، الذي يلتف العمال حوله في الأزمات.

انهيار صحة صباح، أفسد حياتك الخاصة، وانهيار الحزب شوش تفكيرك وأضعف روحك، وقررت لنفسك:

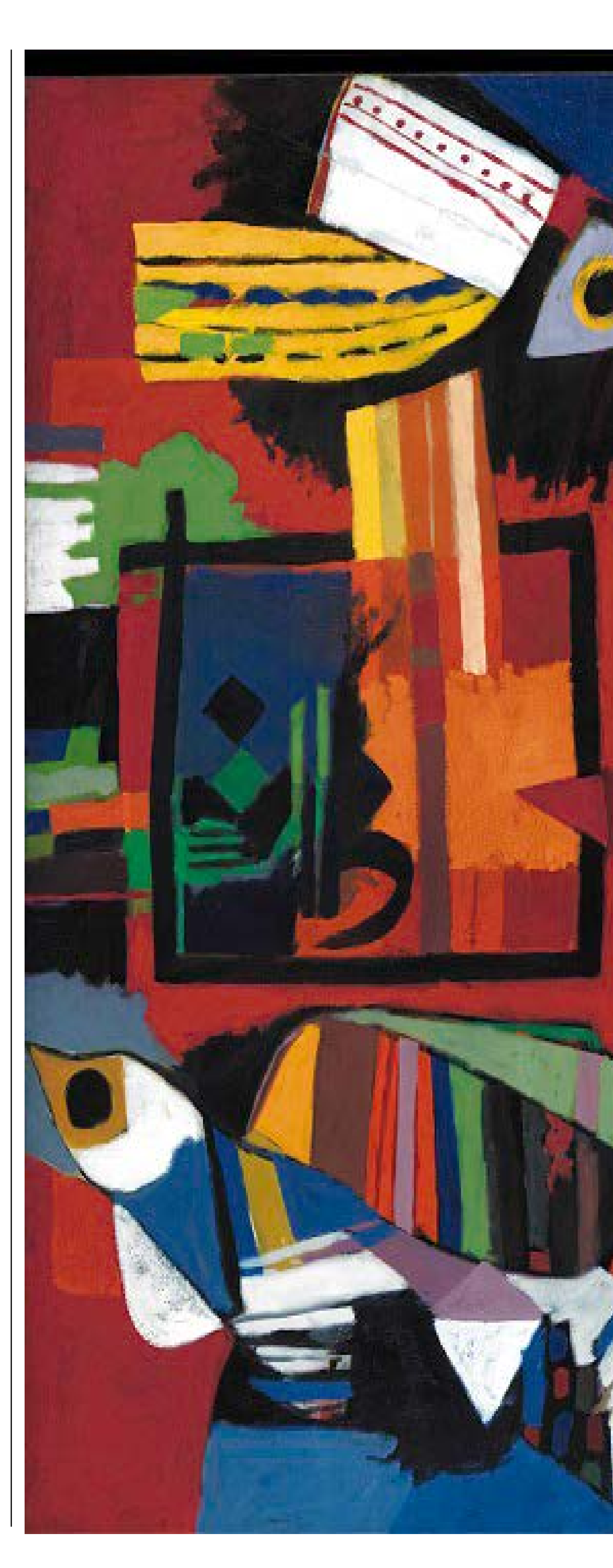
– أحسن حاجة أسوي معاشي وأتفرغ لتربية

العيال، لا سياسة ولا قرف، عمري ضاع على قلة فايدة.
– المعاش هينقص للنص..
– نعوضه بحاجة تانية، ممكن بالقرشين بتوع مكافأة نهاية الخدمة نفتح كشك أو نعمل مشروع صغير، حتى أبيع دره مشوي لو لزم الأمر، المهم أربي عيالي.

2–

أنت –الآن– أرمل متقاعد، تعول أربعة أولاد يدرسون في الابتدائى والإعدادي، أيتام يتألمون بموت أمهم، منذ أن ماتت لم تزرهم خالتهم نجاة، ولا خالهم جمال، الوحيدة التي تزور بيتك –أختك لواحظ– زوجة زميلك في المصنع والحزب الرفيق عوض الفولى، الذي استقال من المصنع والتحق بورشة ميكانيكا سيارات، وكوَّن ثروة سمحت له بأن يكون شريكًا فيها بالثلث، ولواحظ أختك الصغرى، أنت الذي توليت كل أمورها بعد موت والدكما، ونمت بينكما محبة أخوية قوية.
قبل موت صباح قال لك الدكتورعزيز صدقي –أستاذ جراحة المخ والأعصاب– بكلية طب القصرالعيني:
– المدام يلزمها جراحة مستعجلة، الغضروف ممكن يسبب لها شلل.
– والجراحة دي يا دكتور تتكلف كام؟
– عشرين ألف جنيه، وأجرة إيدي عشرة آلاف، ده مراعاة لظروفك، إنما في ظروف تانية أجرة إيدي عشرين ألف، غير تكاليف أوضة العمليات.
وعاشت صباح عامين مشلولة، راقدة على السرير وأنت تخدمها، وتحملها إلى دورة المياه فتقضي حاجتهاوتحملها –نظيفة– إلى سريرها، وتغسل المواعين وتطبخ، وتشوف طلبات العيال، وأنت راض وصابر رغم مرض صباح، وكنت تقول لنفسك «المهم نفسها في البيت، وقعدتها وسطينا»، كان وجودها يشعرك بالأمان، وكنت تقول:
– صباح أم عيالي، بنت حلال، أشيلها جوه عيني، زي ما شالتني زمان.
لما أفسد أخوك –الأكبر– كامل مشرع خطوبتك الأول، وحياتك كلها، ليتخذك وسيلة من وسائل تحقيق مشروعه وحلمه السياسى، لم يكن له حلم سياسي نبيل، كان حلمه يتلخص في السلطة والزعامة، وكل الشعارات التي رفعها في مراحل حياته المختلفة، كان الهدف منها السلطة والزعامة، وكان والدك –هو نفسه والده– هو الضحية الأولى لهذا الحلم، سيطر على عقل والدك بالكذب والوهم، فصدق أن ولده الأكبر كامل يجالس الحكام ويحاربهم أحيانًا، لأنه يدافع عن الحق والعدل، ووالدكما الحاج يوسف حج بيت اللّه، بعد أن باع ربع فدان أرض، لأنه يريد أن يلقي اللّه طاهرًا، مغسولًا من ذنوب الدنيا، وهو الذي رفض التحاق «كامل» بكلية الشرطة:
– ابني أنا ما ينفعش يشتم الناس ويهين كرامتهم، شوف لك شغلانة غير دي.
وبحث كامل عن طريق بديلة توصله إلى السلطة، فأصبح عضوًا في تنظيم الطليعة العربية الذي يرعاه عبد الناصر داخل تنظيم «الاتحاد الاشتراكى»، ونجح في انتخابات اتحاد الطلبة بكلية الحقوق –جامعة عين شمس– وانضم للحزب الشيوعي المصري منذ تأسيسه في منتصف السبعينيات من القرن الماضي، وأصبح عضو اللجنة المركزية، ثم انقلب على القيادة، وخرج من الحزب، وجلس مع ضابط أمن الدولة المكلف بمكافحة الشيوعية في الصعيد وقال له:
– أنا بطلت شيوعية، ارموا بياضكم!
فقال له الضابط:
– جهز نفسك، هتسافر مرافق مع المدام، هيه هتروح مدرسة إنجليزي ثانوي بنات في أبو ظبى، وانت هناك شوف نفسك، وهنساعدك.
وتمت الصفقة، وأنت ما زلت تناضل في مصنع الأسمدة مع الرفاق، وسرعان ما انهار الحزب كله، وانهار البيت الكبير، الاتحاد السوفييتي، أول وطن اشتراكي على الأرض، أقامه لينين في ضوء تعاليم ماركس وأنجلس، وكان المفترض أن تتحول الدنيا كلها إلى الاشتراكية، وماركس يحذر: الاشتراكية أو البربرية.
وجدت نفسك عاريًا، وقعت القطيعة بينك وبين كامل، لأنه أرادك مثله صديقًا لأمن النظام الحاكم،





وأنت رفضت أن تكون المخبر عميل الأمن، وكامل انكشفت أوراقه أمام عينيك، وقال لك الرفيق عبد اللّه هلال عضو قيادة الحزب الشيوعي المصرى وصاحب الثقل النضالي في الأوساط اليسارية:

– أخوك كامل ده عيل انتهازى طول عمره، وأنا هاقول لك تاريخه كله، عيل أصفر تربية شعراوي جمعة وزير الداخلية في عهد عبد الناصر، وبتوع المباحث همه اللي فتحوا له سكة اليسار، اختراق يعني، وآدي الأيام أثبتت إنه انتهازى، ولا عمره كان مناضل حقيقي.

3–

– أنت غبي.

نعم، أنت غبي، والدليل موجود في حياتك نفسها، هل تذكر اليوم الذي كان فيه أخواك كامل وعاطف يتحاوران في الأوضة الغربية في بيتكم العائلي في البلد؟

فجأة –يومها– قلت كلمة اعتبرها كامل دعمًا لرأيه، فقام وأخرج من جيب قميصه قرشًا وأعطاه لك وقال باسمًا:

– شاطر جدًّا، روح اشتري حلاوة وهيص.

واعتدت الفلوس من كامل، كلما جاء زائرًا العائلة، نظرت إليه نظرة سؤال، يخرج بعدها الجنيه ويعطيه لك، واعتدت هذا الأمر،

لأن والدك –فقير– يعمل في الأرض لتأكلوا –أنت وإخوتك– وتتعلموا في المدارس، وكان والدك يوفر الضروريات في البيت مثل الدقيق والسكر والشاي والسمن، ويرى اللقمة أهم من الترف، ومصروف الأطفال ترف، والعيل يتراضى بأي حاجة، ثم حصلت على شهادة دبلوم الصنايع، وقدم كامل العرض الذي أسال لعابك:

– هنعينك في شركة مصر للأسمدة، وتبقي معانا.

وكلمة «معانا» تحولت إلى تبعية مطلقة، هو الذي يقضي ويحكم وأنت تنفذ، سيطرعليك سيطرة تامة، باسم «روح الرفاق»، وأصبحت عضوًا في الحزب الشيوعي معه، وعشت سنوات تعتبره صاحب فضل وتدين له بالولاء القلبي والعقلي، حتي جاء اليوم الذي لقيت فيه عبد اللّه هلال –الرفيق القيادي

في الحزب الشيوعي المصري- وقلت له:
- أنا حاولت أتجوز من النوبة، وأخويا كامل رفض!
- أخوك رفض عشان فيه قيادات من النوبة شيوعيين كانوا ضده لما حاول يعمل انقسام في الحزب ويبقي هوه السكرتيرالعام.
- بس هوه قال لي حاجة تانية، قال لي إن النوبة والصعايدة هويتين مختلفتين، وده هيكون له أثرعلى هوية الأولاد.
- يعني إيه هوية الأولاد!
- يعني الولد أبوه صعيدى له عادات، والأم نوبية لها عادات ممكن تكون متناقضة مع عادات الوالد، وده يخلي عنده اضطراب، يبقى مش عارف هوه صعيدي ولا هوه نوبي؟
- الحكاية دي مقدورعليها، يعني اللي اتجوز روسية ولا كندية ما عندوش خوف على هوية عياله؟!
- يعني.. هيه الحكاية انتهت كده، رغم إن البنت كانت كويسة وبتحبني وجميلة، وأهلها ناس طيبين.
- أخوك لعب بيك سياسة من غيرما تحس، هوه كان أيام خطوبتك بيخوض معركة الحزب، وكان عاوز ياخد معاه منطقة الصعيد والنوبة، وخاف من وجودك هناك مع الأعداء، وخاف منك لتعرف حقيقته وتاريخه منهم، راح قال لك إيه «نبوظ القصة كلها ونبعده عن النوبة».
ولما قررت الزواج من صباح كانت الخيوط قد تقطعت بينك وبين كامل، وكانت «الجوازة التانية» التي دبرها لك في البلد فشلت، وكان هدفه من ورائها أن تتزوج سلوى ابنة رضوان عكاشة رفيقه في الحزب وذراعه اليمني التي يبطش بها ويعتمد عليه في الانتخابات البرلمانية، والمؤتمرات الجماهيرية للحزب، ودخلت بيت الرفيق رضوان وخرجت مصدوما - كان مبررك للخروج أخلاقيا- وقلت ما معناه إن بيت الرفيق رضوان به فوضي تجعله لا يصلح لأن يتزوج الرجل منه ويعيش آمنا على سمعته وعرضه، وكانت جلسة الطلاق -طلاق سلوي- في دوارالعمدة، وهي القشة التي قطعت ما تبقى من علاقة بينك وبين كامل، وفيها جلستما متجاورين على الدكة للمرة الأخيرة، وجاء العمدة والمأذون والشاهدان، وجاء والدها ووقف بعيدًا عن المجلس وقال بصوت متألم:
- حسبي الله ونعم الوكيل.
بعد عامين قضيتهما عاقدًا قرانك، ولما رأيت منها ومن أمها ما غير قلبك، قررت الطلاق، وقرر كامل أن يشن عليك الحرب في البلد:
- صايع ومش بتاع جواز، ولاعمري أحضرله جواز تاني ولا طلاق.
وتزوجت صباح عطية، شقيقة الرفيق مجدي عطية، وانهار كل شيء، وبقيت وحيدًا، تعول أربعة أطفال، وتعيش عيشة الأرمل.

هبة الله أحمد

صاحب الكرامة

"اللّه يا دايم، هو الدايم، ولا دايم غير اللّه»..
الهتاف يرجُّ القلوب، يستجلب آخرين يسيرون في الموكب، يتسارع ذوو الأكتاف الأوسع والأعلى في حمل النعش؛ ليرتفع أكثر، وتخفَّ حركتُه.
يمرون الآن على بيت جدي، أُجبر الموكب على الوقوف؛ أراني هناك ضئيلًا يختلط الترابُ باللعابِ السائلِ على ذقني، أطارد الدجاج والإوزَّ بعصا «مَحْلب» طولُها يفوقني بثلاثة أضعاف. أصبت أكبر إوزة في رأسها؛ فخرجت نسوان الدار يصرخن ليعاجِلنَها بالسكين. يأكل جدي مستفهمًا: "هو اللي جاب داغها؟!".
تضحك أمي وهي تقول: "بالهنا والشفا يا حاج".
ثم انكمشت ابتسامتُها حتى كادت شفتاها تختفيان حينما ردَّ:
"ما تفرحيش به قوي ده ابن موت".
إلا أنني عشت طويلًا جدًّا حتى صرت ظلًّا للصمت.
مررنا جميعًا من البوابة الخشبية الكبيرة التي تفصلُ البيوت عن الغيطان، إلا العمدة والأعيان الذين حاولوا تقليد الباشا صاحب العزبة المجاورة بعد الثورة؛ فبنوا بيوتهم وسط الغيطان، وسَوَّروها بأسلاكٍ، وأطلقوا فيها كلابًا سوداءَ لا تكفُّ عن النباح، أشرسها «عسكر» كلب العمدة أبو «جميلة» ذات المبسم السكري، والقوام اللدن المشرب بحمرة العز.
سور بيت العمدة عالٍ، ويعلوه زجاجٌ مكسورٌ. لا تُفتح البواباتُ على مصراعيها إلا في الليالي التي كان يُقيمها في مولد النبي، وطهور أحد أولاده. الولوجُ إلى حديقته، وعمل استراتيجياتٍ متقنةٍ منِّي ومن أبناء حارتي لسرقة المانجو من أشجارها، والرجوع بها سالمين من نباح «عسكر»، والتخفي من الغفر انتصارٌ لا تعادله إلا سرقة قطفة من شهدِ مبسَم جميلة. رفعتُ رأسي للبوابة الخشبية التي علَّقتْني عليها عيونُ عسكر الحمراءُ، التي رصدت تخلُّفي عن زفَّة المولد، والتواري خلفَ صوامع الغلَّة،.
آكل رغيفًا ساخنًا بالسكر يتساقطُ منه السَّمنُ، متحسِّسًا جميلةَ، وألويها بين يديَّ. لوهلةٍ أحسست أنني أمتلكها، وأمتلك المنزل، والبهائم والغفر؛ حتى هبشني عسكر و(مرمغني) في التراب!
خِلْتُهُ سيسلب روحي، ويقطِّع أوصالي. علَّقني العمدة على البوابة –هي فوقي تمامًا الآن– عاريًا إلا من سروالٍ داخليٍّ، جسدي مدهون بالعسل، لم يقو عمي على إنزالي. زمجر جدي وهو يقول للعمدة:
"يستاهل؛ عيل ابن كلب قليل الحيا".
ثم ركن إلى العارضة يبكيني مطمئنًا إياي:

"سأُنزلك الفجر".
حضر العيال ليصبِّروني، تسلَّقوا بعضهم البعض حتى وصلوا إليَّ، ثبَّتوا ذراعيَّ بحبالٍ على عارضة البوابة العلوية، همس لي مرقص سعيد:
أنت الآن كمسيح.. بُلْ عليهم جميعًا!
ثم تواروا يصفقون لي كلما بُلت على المارة، وعلى المتوجِّهين لصلاة العشاء بالجامع الكبير.
يرتجُّ النعش من ضحكي إلا أن ذراعيَّ يؤلمانني الآن، وبي حاجة لا أعرف منبعها للتبول بغزارة!
استأنف الموكب مسيره، وأنا أنقل بصري بين البيوت التي اختلفت ملامحها كثيرًا؛ فجهلتها كما جهلت ساكنيها، إلا أنني الآن استوقفتني عيناها الخضراوان المحاطتان بإفريز من كحل، تهدل حاجباها لكنها ما زالت تخترقني..
أطلَّتْ «عبَّاسة» على الموكب من شرفة بناية مكونة من خمسة أدوار.
نعم هي «عباسة»؛ نظراتها النفَّاذة نفسها، وكفها الموشومة؛ تلك التي تحسَّستني عندما اشتدَّتْ بي الحمى، ولم تفلح أدوية أو وصفات في تهدئتها، فلم تجد أمي غير «عباسة» الغجرية؛ فبجعبتها دواء لكل داء. لم تكف (عبَّاسة) عن التمتمة وهى تطلب من أمي سطلَ ماء بارد، وتضع بعض الحبوب في فمي، وتبلل يدها بالماء وتتحسَّسني. ظللت على هذه الحال ليلةً بأكملها. هدأت الحمى، وانتابتني حمى من نوع آخر؛ ضحكت وهى تهمس في أذني «وسخ صغير»!
انكمشت في نفسي، إلا أن يديها تابعتا رحلتهما على جسدي؛ بلينٍ تارة، وبشدة تارة أخرى. خدشت القشرة الخشنة التي تغطي طفولتي، ولم تتراجع حتى قشَّرتها.. ففضَّتها بين يديها، وهي تضحك وتغمز لي، وأمي تدعو لها بالصحة والرزق الوفير!
رأيتها بعد ذلك بأسبوع في صحن الدار تقرأ الفنجان لأمي، وتبشرها بقرب (عَدَل) أختي، وبسخاء الزرع هذا العام.. نادتني قائلة: "تعالى أشوف لك بختك".
فردَتْ مِنديلها ورمله بين ساقيها الممدودة، ورصت ودَعها بعدما همست له. لم تشغلني غمغمتها؛ إنما كفوفها الموشومة وعيناها المخترقتان، حتى تصببتُ عرقًا وتصلَّبت، غمزتْ وهي تقول: "عمرك طويل ورزقك واسع بس مش هنا، في بلاد بعيد؛ ناسها بترطن".
ما زلت أذكر رائحتها التي تشبه الفلفل الأسود، وأنفاسها اللافحة قبل سفري بيوم، وهي تعض أذني بقسوة استلذذتها:
"هتلف الدنيا ومش هتنسى عباسة، وهشوفك آخر شوفة في الرحلة".
رحلة طويلة يا عباسة، وما زلت عينك تخترقني.
همت في أقاصي الأرض وأدناها، ذقتُ من النساء ما أتخمني حد الملل، لم تشبه رائحتها قليلًا غير «ألوما»، تلك الأبنوسية الكينية الفارعة، ذات القلب المستأسد والنظرة البرية، عملنا في المستشفى الميداني في تشاد، التابع للمفوضية الأفريقية لشئون اللاجئين. كانت دائمة الارتعاد؛ خوفًا من هجوم وشيك من المتمردين، أو عند خوارها حينما تبلغ لذتها، إلا أن عباسة لم يُخلق مثلها في البلاد.
هربت من العينين الملتهمتين، تعالتْ التكبيرات حينما أجبرت الركب على الهرولة.
لا أعرف لم أتذكر النساء الآن؟!
عيون عباسة، وسكر جميلة وخوار ألوما!
وبولي على المصلين!
أين عملي الطيب الذي أستحضره فيهيئ لي مكانًا يليق بي؟!
أبنائي أيضًا هنا يدعون لي –حمدًا للّه– ألستُ كـ(مسيح) كما قال مرقص سعيد، الذي يبكيني بكل المحبة التي تسكن المروج الخضراء بقلبه؟!
قالها منذ خمسين عامًا، وصدَّقته؛ فهو لا يكذب أبدًا. طفت الأرض كمسيح للبباب، خففت آلامًا، وبحثت عن الخلاص لأرواحهم، مسحت على رؤوس باكية بنفس اللين، الذي مسحت به أعناقًا ونهودًا سمراء وشقراء، آمنت أن إطعام الآخرين المحبة لا يقل قداسة عن إطعامهم (الافخارسيتا)، أدين بمِسوحي لمرقص.. و(أنجا مابيندو)؛ فهي كومة من الطيبة المختلطة بالكثير من اللحم،

والحكايات المشبعة بالتوابل، تطرز وحشة الليل بنعناع الكلام، عيونها أشبه بعيون ذئبة تفتقد صغارها دومًا.
سمعت أنها انشقَّت عن المتمردين الذين انضمت إليهم بعدما اشتد بها الغضبُ على حبيبها «بالا كوابينا» حينما انقطعت رسائله إليها، واستمرت بإرسال رسائل الحب، ثم الشوق، فالغضب، ثم الوعيد، فقررت بدلًا من شحذ الرسائل شحذ السلاح، والسير مع المقاتلين، لتأديب قبيلته، إلا أن الوصول هزمها، حينما وجدت أن مكتب بريد بلدته سكنته الغربان بعد قصفه، ولم تعرف لأي جماعة مسلحة انضمَّ «كوابينا».
فزعت حينما وضعت يدها على كتفي للمرة الأولى:
الليل ليس ودودًا يا عزيزي؛ فهو يزيد بقع العتمة في روحك إن كنت وحيدًا، لا تهرب من خرائبك بالصمت؛ افعل دائمًا شيئًا صائبًا.
استفهمتُ: وما هو؟!
قالت: ساعد الناس بالمسح على أوجاعهم.. وساعد نفسك بالرقص، وألا تكون وحيدًا.
نزعني من أفكاري نحيبُ «بحر الزين» الذي يقبض على ذراع «مرقص» بنفس الوجه الطفولي، وإن تعدَّى الستين عامًا، ونظرة مقدودة من أرغفة الرحمة، جسده يرتج في الجلابية البيضاء، بخطوة بها عرجٌ طفيفٌ من كسر قديم في ساقه، الذي مدها أمامي يومًا قائلًا: "جبسها لي.. ولا هتعمل عليَّ دكتور وتطلب كشف الأول؟!".
أجبته: أني دكتور عليه وعلى «اللي يتشدد له» لكني متخصص (طب مناطق حارة).
أحمرَّ كعربة إطفاء (سرينتها مجلجلة): "انت بتتريأ عليَّ.. يعني مش هتكشف عليَّ إلا في الصيف ويمكن في القيالة بس"، وانصرف غاضبًا.
درت حول منزله سبع دورات حافيًا في عز الحر؛ ليصالحني أو يعاركني، وعندما جحرت ساقي، وصرخت متأوهًا؛ خرج عارجًا مشفقًا: "ليه يا حبيبي سبعة لفات؟ هو سبوع أمك؟!".
اقترب الموكب من الجبَّانة، أرى هناك أمي معلقة في الهواء فوق «التربة» بحوالي 3 أمتار بطرحتها البيضاء التي اعتادت لفَّها على رأسها بعد عودتها من الحج، وبجوارها جدي بقامته الفارعة ونظرته الصلبة، وعمي أحمد برأسه الصغيرة وجسده الضخم المحاط بعباءة صوفية فاخرة، ورجل ربعة ينظر إليَّ بترقب، ماسكًا يد أمي، قد يكون أبي.
لا أستطيع تمييز ملامحه جيدًا؛ فلم أره قط، لكنهم جميعًا عابسو الوجوه.
باللّه لن أحتمل توبيخكم.
تعاتبني أمي: "روحت وقولت عدوا لي يا وله.. ما صدقت دفنت أمك، وما بتيجي تزورها!".
يطوِّح جدي رأسه، وبنفس النظرة النارية، والنبرات الحازمة:
"لفيت الدنيا، شرَّقت وغرَّبت ورجعت..".
حتى أبي الذي لم أعرف؛ الناي يرق لاحتضان ثقوبه التي تحن لجذوعه الخاوية:
"تعال يا ولدي..".
حاولتُ التملص من الجميع، وفكَّ أطرافي المربوطة بعناية.. فلم أستطع!
لا أريد أن أُسجَن في جحر مظلم تحت الأرض، تُسَدُّ منافذه بأسمنت أسود.
قال لي مرقص منذ خمسين عامًا أنني كـ مسيح؛ والمسيح لم يدفن!
أتملص من الركب؛ فيهتزُّ النعش، واهتزازه يستفزُّ حماسة الركب.
صاح رجل كمُخلص: "اللّه أكبر.. صاحب الكرامة عاوز يتدفن جنب سيدنا غرب النيل!".
تعالت التكبيرات، صاحبَتها زغاريد عبَّاسة التى تشبه صرخة محاربة أمازيغية.
نعم.. نعم أنا كصاحب الكرامة أريد الدفن بجوار النيل «دفنة ترد الروح»!

مي عطّاف
(سورية)

الهاربة

ما الذي أتى بي إلى هنا أيضًا؟
هل بإمكاني احتمال الساعات القادمات في هذا الهرج من الثرثرة والضحك الصاخب لأجل كلمة تافهة تُقال، ألأن الحدث رأس السنة وعالميًّا فُرض كيوم للفرح وعلى الناس أن تكون سعيدة لذا وجب عليهم لأقل حركة أن يضحكوا.
كان صوت ابنة خالتي أكثر ما أثار توتري، فبحركة آلية تفتح فمها الكبير لدرجة أشعر أنها سليلة التماسيح، إذ كانت تقلب رأسها كاملًا للوراء ويبقى فكّها السفلي ثابتًا.. أو كأنها دمية مهيأة لهذا العرض المضحك مع صوت الضحك الذي يخرج من حدود الحنجرة فقط.
لم تكن وحدها في الضحك والهرج لكنها كانت الأكثر صخبًا بينهم، ذاك الصخب الذي أشعر بأني داخل إعصار ما زال يقتلع كل ما بطريقه، وفي كل لحظة أرتطم بشيء جديد ينتزعه.
نال مني التعب وفكرت بالذهاب لأحد قريب، فحضرت صورة عادل كزوبعة أخرى شعرت أني سأنهار.. وُجب عليَّ الخروج حالًا.
لمَ أتيت إلى هنا؟
دون ان أقول كلمة.. نهضت بصعوبة وسرت في الكوريدور وما زالت ضحكاتهم والضوضاء تلاحقني كدودة علق تمتص مني الطاقة، دخلت غرفة ابنة خالتي حملت الجاكيت، ارتديته ببطء، عدت للصالون، انتبهت لي خالتي صاحبة الدعوة كي نسهر رأس السنة عندها، فقالت: بردانة حبيبتي؟
لم أنتظر منها اقتراحًا بأن ترفع حرارة المدفأة فقلت: خالتي أنا طالعة.

كان والدي يراقبني وأخي بيده هاتفه الخلوي ويتحدث مع أبناء خالتي الأخرى، وأمي في حضرة نساء العائلة بدءًا من جدتي إلى صاحبة الفك التمساحي وأولادهم.
نهضت.. ساد الصمت، لم تقل أمي كلمة بانتظار أن يسألني أبي، لكنه لن يفعلها، وربما عرف أني تجاوزت حالة الاحترام وأني سأخيب طلبه فقال: معليش خليها تروح.
لكن خالي تدخل كعادته السمجة وحضوره الثقيل فقال: خالي وين بدك تروحي لحالك وبراس السنة، فيه السكرانين والرصاص.
اكتفيت بجملة واحدة أعنيها تمامًا: أريد البيت.
لم يكن بيت خالتي بعيدًا عن بيتنا، سمعت همسات وهسهسات، ففي حالتي هذه أصبح قادرة على سماع دبيب النمل.
وصل لأذني كلمة وقحة.. من مكان وقوفي للباب ثلاثة أمتار، فقط أردت تجاوزها بأقل الخسائر وأنا أدرك تمامًا ما سيقولونه عني وربما هم على صواب.. «المجنونة، لماذا أتت إذا بدها تروح من أول السهرة».
«ما فيها إلا ما تنكد علينا».
هم يعتبرون أنني أخرج من باب النكد عليهم، لكنهم لا يعلمون حجم النكد والتنكيل الذي يمارسونه عليَّ بضجيجهم هذا.
كان بإمكاني قول كذبة ما، لكن الكذب يحتاج مقدرة افتقدها.
قالت أمي: ماما حاكينا بس وصلتي عالبيت.
لم أجب. كنت مشغولة بحجم شد العضلات التي تبدو في ابتسامة ابن خالي.. عضلات مشدودة

لأقصاها.. كم يحتاج منا الضحك لعضلات..
هل سمة المرونة للعضلات كي يكون الابتسام والضحك تلقائيًّا وسطحيًّا وكاذبًا.
هل حقيقة هم يضحكون أم يقومون بفعل رياضي فقط. وعدت للمرة التي ضحكت مع عادل، بدأ الضحك من قلبي، شعرت كيف سكب نبيذًا في دمي وصل عقلي فسكر وأمر حبالي الصوتية بالرقص.. نعم ترقص الحبال الصوتية عند الضحك.
تذكرت ضحكتي وتعجبت: كنت أضحك؟!
فتحت الباب وخرجت هاربة للمرة الثالثة.
في الخارج كان البرد قارسًا، أحنيت ظهري ووضعت يدي في جيبي، أردت الحفاظ على طاقتي لأصل البيت.. سرت في الشارع الذي يحوي عمود إنارة وحيد.. شعرت بوحدته الباردة.. قلَّة من الناس في الشارع ورائحة الشواء تترك في معدتي شعورًا بالغثيان.. تذكرت أني منذ البارحة لم أتناول شيئًا سوى قطعة شوكولا صغيرة مركونة لسبب لم أعد أتذكره في درج الكومودينو.. اشتد البرد وتحركت نسمات جعلت جسدي جليدي القلب والقالب، والتهيت بفكرة واحدة هي لعن نفسي طول الطريق على قراري بالخروج والسهر معهم.
حين اتصلت خالتي البارحة وطلبت مني وعدًا بالمجيء لأكون معهم في رأس السنة لم أستطع التملص من محبتها، لأن خالتي تلك امرأة تعرف متى تحب وكيف، وتملك نظرة تخبرك بها أنها بجانبك، لا بل هي تحب كثيرًا لأنها امرأة تُركت على هامش الحب طويلًا.
وافقت تحت ضغط حبها واعتقادي أنني سأرتاح مما كان ينهش بي ككلب مسعور؛ إنه الضجر.
الضجر ذاك الألم المجوف الذي مهما حاولت مرهمته يزداد إفراغه لمعنى الأشياء والأشخاص وكل شيء، وأما صوته كما لو أنه نحيب في حالة إعلان طوارئ دائمة يقشعر بدنك بتوتر يقظ ومستمر.
في الطريق قلت «هناك»، أي في البيت، سأخلد للنوم، أو أشاهد فيلمًا ما. وحين دخلت الـ«هناك»، أصابني الحزن والحنين، تذكرت عادل، ونعق في داخلي ألف غراب.. أشتاقك يا عادل.. أشتاقك.
دخلت غرفتي، جلست على طرف السرير حيث تركت البيجاما التي تلتصق بجسدي في النهار كما في الليل.
لم يحتويني الهُنا حيث كنت ببيت خالتي، ولا الهُناك في بيت أهلي حيث أنا.. لم تستطع هنا ولا هناك مدِّي بدم سيَّار بالحياة كأن أقوم بفعل بسيط: أن أشلح ثيابي.
كي أتخذ قرارًا بسيطًا بارتداء أو خلع ثيابي فذاك فعل يقوم به غيري دون تفكير، لكنه يسلبني جهدًا مترددًا بين دفتي العبث، جسدي شبه خامد للحد الذي يجعل من غسيل وجهي عملًا متعبًا.
أتمدد على السرير الذي بدأت أشمّ به رائحة عطنة، تلك هي رائحة الزمن على الجسد الخامل.
أحاول إنزال قدمي عن السرير، تلك المسافة بين السرير والأرض تبدو كنواس يعيش حالة تردده..
إنزال قدمي يحتاج لكم من الأفكار والأسئلة المحتارة التي تميل بأجوبتها لبقائي في سريرٍ هو تلل من كثبان رملية تسحبني بكتلتي إلى الغرق بالرمل.
الغرق بالرمل هو من أوجه الموت الأكثر عذابًا..
الغرق بالماء يبدو طريًّا، للماء بعد أموميٌّ، حتى وأنت تغرق يسقي جسدك ويتسرب سلسًا إلى رئتيك، وقد تفتح عينيك فلا ألم ولا عماء، وأما الغرق بالرمل ففي كل محاولة شهيق تختنق وتجرحك حبيبات الرمل، حبيبات تسد فتحات أنفك.. فمك.. طعم الرمل على لسانك شبيه بجفاف أيامك التي انسلت، تبتلع الرمل فتزيد من إحساسك بالغثيان، تسعل لتنجي رئتيك فتسحب في شهيقك كمًّا أكبر.. أن تفتح عينيك تلك مغامرة لا تفكر بها، حبيبات الرمل على بللور عينيك له وقع مشرط.
غريب أنهم لم يستخدموها في المعتقلات والسجون كأكثر الأدوات عذابًا.
سرير رملي يغوص بي بكثبان الذكريات.
«غروب»، الاسم الذي أطلقه عليَّ والدي ظنًّا منهم أني سأمارس رومانسيتي عند مشهد يسحر الأخرين، لكنه لم يمدني سوى بالحزن، في الصغر كان سطح البناية بيتًا يضم كل الجيران، يصعدونه عصرًا لنيل قسط من البرودة في يوم حار، كنت أجلس في زاوية لا أتحرك منها، وعند غروب الشمس تنهال الجمل إعجابًا برحيل الشمس الذي



كان يسحبني معه فأشعر بانقباض في جذعي، ورغبة بالبكاء لم أجد لها تفسيرًا سوى لأن من اسمي نصيب دائم الغروب والفقد.
لم يفارقني إحساس المسافات البعيدة بيني وبين أهلي كأننا من عالمين مختلفين، لم يفهوا لغتي، ولو رغب أحدهم بفهمي لترجم كلامي خطأً.
كان والدي بسيطًا لا يتدخل بتربيتنا، لا أذكر أنه قال لي كلامًا توجيهيًّا كما يفعل الآباء، ولا أذكر أني حدثته أو سألته يومًا سؤالًا، مذ وعيت وجدته مرتاحًا في هوامشه فلم أستطع الاقتراب منه.
أمي كأبي في هامشها، وبسيطة للحد الذي قد تستغلها جارتنا لتنظيف بيتها بحجة الصبحية.
وجد أهلي في إنطوائي راحة لهم، لا بل مدحوا انطوائي وأعطوه اسم الفتاة العاقلة.
سابقًا كنت أجد ضالتي في الرسم، فأرسم أشكالًا وشخصيات حادة الملامح منكسرة الزوايا منفلتة من حجمها العادي، كأن أرسم عينًا يتبعها جسدها.. أرسم الأشكال.. أجدها تمسني، ثم أكرهها حين تنظر لي ببلاهة وترتبط في لحظتها.. وأنا التي أود الانعتاق من اللحظة والزمن، فكل وقت حاضر هو عبء بانتظار وقت آخر سأعيش به شعور المؤقت، فيصيبني الملل وأهرب من وقت إلى الوقت الذي أرغب بالراحة فلا أجدها.. ضجر من البيت.. الجدار.. قبضة الباب.. الشارع.. رفاق المدرسة.. الأفلام.. أهلي.. فيروز.. حديث المدرس.. الطريق التي تحت قدمي.. السقف فوق رأسي.. الفلافل.
الشعور الوحيد الذي يزنُّ برأسي كدبور لعين هو الحزن، يغرس في قلبي سؤالًا أشبه بقنبلة تتشظى في راسي ثم قلبي، فتحيلني لخرقة بالية بكَّاءة عديمة الشعور لأي معنى للحياة.. سؤال «وماذا بعد؟».
كنت في العاشرة حين رأيت حلمًا غريبًا وقد أرعبني.. رأيت أني قتلت الوقت ودفنته في مستنقع قريب من مدينة عظيمة، كائن وحيد شاهدني وأنا أدفن الوقت، ذبابة بعيونها الكثيرة، كلما فقأت لها عينًا تنبت مكانها أخرى.. لم أستطع القضاء عليها وعرفت أنها ستلاحقني ما حييت.. لكن ما جرى بقتلي للوقت أن اختلت موازين المدينة.

لم يعد هناك مواقيت للشروق والغروب، ولا الليل والنهار، ولا أعمار الناس، فكل شيء كان يأخذ شكل السيلان.. عجوز يصغر.. امرأة حامل تلد رجلًا.. غابة تشيخ.. جسر مقعر.. ثم توقف كل شيء وراح يبتلع نفسه، وعيون الذبابة تكبر وتكبر.. وتلاحقني كوحش مرعب وأنا أهرب وكأن ذلك هروبي الأول.

قلت يومها لأمي إني رأيت كابوسًا.. قالت لا تروه يا ابنتي: بل قولي ثلاث مرات «تف من تمي تف».. ثم اسحبي هواء جملتك واطمريها في التراب.

لم أفهم يومها واحتجت حضنها، غفوت بقربها، وحين انتفض جسدي من الخوف ليلًا وجدتني في غرفتي وحيدة في سريري. يبدو أن والدي حملني في نومي للسرير ونام جنب والدتي، قلت وقتها بحزن إن والدي أيضًا رأى ذبابة كبيرة.

راحت لعنة الوقت الذي دفنته تلاحقني بأعين ذبابة وبضجيج أزيزها، لعنة بلبوس الضجر والملل، فلم أكن أحتمل الأصوات، وأي مكان هو ضجة لحين عودتي لغرفتي، أغلق باب الغرفة ثم يسود صمت له ضجة من نوع آخر.. ضجة السؤال «ماذا بعد؟».

كبرتُ وكبرتْ رداءات الغربة التي لبستها.. كنت أبكي من المطر والشمس والرياح والأعاصير، في السماء الصافية وتحت شجرة الصنوبر قرب بيت جدي.. كم لجأت إليها وكلمتها في مراهقتي وأخبرتها أنها زيارتي الأخيرة لها.. ثم أبرر وجودي معها ثانية وثالثة أنَّ معلمة الديانة روت لنا عذابات القبر، وأنك تموت كافرًا لو قتلت نفسك، وأخبرت شجرة الصنوبر، لم أكُ أنا من يدفعني للغياب، إنه سؤال لعنة الوقت «ماذا بعد؟».

كبرت كثيرًا وأنا أنكسر بثقل عباءات الضجر والغربة من كل شيء، أمي وأبي وأخي كانوا عونًا متعبًا وكنت بالمقابل عبئًا عليهم.. تعتقد أمي أنها تنتشلني من مللي فتبدأ بكلام يتحول لقرقعة في معركة.. وأما أبي فكان صمته وقرقعة أمي حال واحدة.. في حين كان أخي قريبًا لي في دفتر العائلة فقط.

التهيت عن ضجري والغربة بالدراسة.. درست معهد هندسة وكان مناسبًا لي لأني اقضي ساعات في غرفتي ولوحدي أنشغل في تحبير المخططات



والرسوم.
في المعهد تعرفت على عادل، كان مثلي يجلس وحيدًا في المقعد الأخير في زاوية القاعة، شاب أبيض البشرة متوسط القامة نحيف يرتدي نظارة، ما يميزه قفلة حواجبه وكثافتها، ولأن عددنا في المعهد كان قليلًا.. كنا كعمودين علّامين كلٌّ يجلس في زاوية في آخر القاعة، والآخرون كتلة متجمعة في الصفوف الأولى.
كان صوته مترددًا. عرفت ذلك من المرة الأولى الذي ذكر اسمه عادل حين طلب منا الدكتور تسجيل الحضور.. قال «عادل»، وكأنه متردد بذكر العدل في اسمه.
حين طلب دكتور مادة الإنشاءات أن نقوم ببحث مشترك مع زميل.. كلٌّ اختار زميلًا أو زميلة ولم يتبق سوانا.. لم يطلبنا أحد للعمل معه، فجمع دكتور المادة اسمينا غروب وعادل في بحث واحد. لا أعلم ماهية القدر.. هل هو عقل مدبر لغاية ما.. ولكن ما الغاية؟
ما غاية القدر في أن يلقي وحيدة ضجرة في حضن وحيد ضجر، حين التقينا للمرة الأولى في المكتبة، أنفقنا بضع كلمات وأخذنا اللوازم مناصفة ثم قال: أين سنقوم بالبحث؟
لم أُتعب نفسي في التفكير بذلك، بل ركزت نظري في حولة الحسن التي تعطي لوجهه غرابة.. أجبت: لا أعرف.
اقترح مكتبة الهندسة في الجامعة، وقد نبقى لوقت متأخر.
كنت مهتمة بإنهاء المشروع خلال وقت قصير.. نجتمع في أوقات محددة، ننجز بعض العمل ثم كلٌّ يسير في طريقه، مع أن طريقنا واحد لوصول كل منا لبيته.
حدث أن سألني مرة بعد أن انتهينا: يبدو طريقنا واحد؟
قلت: يبدو ذلك.
رغم أني قلتها بحياد عاطفي لكن ما حدث بعد ذلك أن سلكنا طريقًا واحدًا، لسبب قدري تحدث كل منا عن ثقل الجذب إلى دواخلنا، كان يتحدث عني كنت اتحدث عنه.
الحب فعل شاق. هكذا بدا لي في البداية وأنا التي أجد صعوبة وأحتاج طاقة للبوح وللمشاعر وللحب، ورغم ذلك تمكن منًّا ومدَّنا بطاقة غريبة، فلم يعد النهوض من السرير عقبة عند جسدي.. وكذلك حمامي ولباسي، لا بل كنت أضع بعضًا من أحمر الشفاه على شفتي وخدي.
فرحت أمي، حتى حياد والدي كان مسرورًا لدبِّ الحياة بي، لكنهم لم يسألوني، وليتهم سألوا.. وشعرت كمن مسّه جناحي فراشة في القلب.
مرت سنة ونصف بدا غروبي عادلًا.. وعادل في غروبي، رغم أننا شهدنا الغروب معًا مرات قليلة خارج المدينة، لكنها بدت معه ويدي بيده أليفة.. لكن حين أعود لغرفتي أبكي من الغروب وعلى يدينا.
كان الوقت خالٍ من المستقبل بغياب عادل وبحضوره، كنت أشعر أني قد أخطو على عتبته لو خطوة واحدة.
لم يلغِ الوقت لعنته خلال وجود عادل لكنه وضعها على رَفٍّ قريب، يمدُّ يده إليها وقت يشاء.
أنهينا سنتي الدراسة وكان عليه أن يقوم بخدمة العَلَم.. خدمة الوطن.
قد يكون مفهوم الوطن ضرورة لشخص غير مصاب بلعنة الوقت، أما لدى عادل ولديَّ فكان أشبه برفاهية لا نفهمها أو لا تعنينا.
إن كان الوقت الذي نعيشه في مكان محدد وبين أشخاص، وتبادلنا مع المكان والأشخاص شعورًا ما.. هو الوطن؛ فكل ما جاء لغوًا بالنسبة لنا نحن الضجرون. إذ نضجر من وقتنا معهم ومع المكان والأشياء.. لا بل يصبح العيش بحد ذاته ألمًا متواصلًا نتمنى لو نرتاح منه.
ودّعني عادل ملتحقًا بقطعته العسكرية في محافظة أخرى، ناداه قلبي كثيرًا.. لم يلتفت فعرفت أن قلبه ينادي لي.
لم نكن نسرف في قول المشاعر كما يفعل المحبون، لكن الكلمة التي تقال تولد صادقة وعميقة بعملية قيصيرية، أن نسرف في المشاعر الجياشة فذاك اختلال يسحب منا طاقة تعادلها.
مرّت ثلاثة أشهر على غيابه، نتحدث جملًا مختصرة كثيفة مركزة.. من جانبي أغلق الهاتف المحمول وأبكي، أشتاق صوته، يخنقني المكان دونه، تنسحب الروح إليه.

أيقظني مبكرًا صوت سيارة بيضاء في حلمي، كان صوتها جنائزيًّا وكان قلبي يخبط بقوة في صدري لدرجة سمعت ارتطام وتينه بأضلعي، ثم مرَّ يومان ولم أسمع صوت عادل.. ثم يوم آخر وتمكن مني القلق والأرق الذي يعرف كيف يتمادى بضوضائه ذات المهماز فوق القلب.

عرفت أنه أصيب أثناء التدريب وأن يمينه بات مشوهًا ويده بترت، هكذا أخبرتني أخته، أقمت لوحدي جنازته المسبقة، ثم تركت لحزني أن يتبعها.

كنت واثقة مما سيخطر في باله، وكانت فرصة من أبواب متاحة وواسعة، قالت لي أخته إنه سقط ليلًا من الطابق السابع في المشفى، أغلقت هاتفي الخلوي وضعت سماعات الأذن ثم استمعت لأغنية (My body is a cage) بأعلى صوت، وكررتها، كانت من أغانيه المفضلة.

لم أبك ولم تذرف عيني دمعة واحدة، فقد اعتاد بكائي أن يكون لحنين مموه أو لسبب مجهول، تعبأت بالحزن لفراق عادل لكني لم أبك.. بل اكتفيت بلملمة ذكراه وألصقت صوره على حيطان الذاكرة، ورحت أقضي وقتي بمشاهدتها، ثمَّ دخلت دهاليز ومتاهات لم ألاحظها قبلًا، وهكذا هربت للمرة الثانية.

حاولت أمي أن تبثَّ حنانها مما زاد في ألمي والحزن.. لم أكن الفتاة التي ترغب بها أمي، فلم أجالسها لنشرب القهوة على كلام عادي، الكلام الذي يجري بين أم وابنتها والذي لم يكن لديَّ القدرة لأقوم به، وأما أبي فكنت أرى في عينيه كلامًا يعتقد أنه هامشي فيخجل من البوح به.. وليته باح.

تَحَول الناس والأشياء لأيدٍ تلوِّح لي، واجتررت حنينًا غريبًا، لا بل حبًّا لكل ما حولي حتى لو أساء لي، كنت أشعر أن وداعًا ما يقيم حده عليَّ ويضفي طابعًا مختلفًا على كل شيء، فالشارع الذي أسير عليه يهبني وهو يودعني إحساسَ سرير غضٍّ مريح، والعمود تحول لجسد يعانقني، والشجرة في مدخل البناية تبتسم لي وتهز أوراقها وداعًا، حتى فك ابنة خالتي التمساحي وضحكتها أثارت اضطرابًا ما لكني ما كرهتها.

أتمدد الآن على سريري وأنظر عيون الذبابة التي ملأت السقف، قتلتُ الوقت وأزيز الذبابة ينال مني ويجتاحني الضجر؛ يحتل مساحتي ومساحة المكان.. كل المكان.

أتعب في محاولاتي للنوم، فينال مني الأرق كخردة بالية، لا نفع في جسدي الملقي على السرير.. أزيز الذبابة ضجر كثيف.. ضجر من العمر والناس..
من البيت.. النوم.. اليقظة.. الحزن.. الوطن.. الدنيا..
القلق.. النسيم.. الجيران.. الطرق.. النهار.. الغربة..
الليل.. الأغاني.. الأبواب.. الزحمة.. العطش..
السير.. التبول.. الأفكار.. الألم.. التوقف.. البرد..
الصمت.. الكلام.. الصباح.. الأرق.. عيوني..
جسدي.. الصوت.. الماء.. السارية في دمي..
الحركة.. الوجوه.. وقلبي.. ضجرت من قلبي..

أسهو من التعب فيوقظني الضجر الأليم جدًّا، ممسكًا قلبي بقبضته ويعصره، تلك طريقته الرتيبة في الإيقاظ.. أليم ومباغت لا يترك لي مجالًا وأنا المتكومة على وجهي المنزوع الرغبة.. لا يتركني إلا حين يتأكد أني على شفا موت أو جنون.

قبضته الأخرى تعتصر عقلي، يشردني ويغرّبني فتخرج شرائط العمر والأفكار.. النوايا.. الرغبة.. المستقبل.. الماضي.. الحاضر.. القصص.. الحب.. الولادة.. الفقدان.. الهزيمة.. تخرج من بين أصابعه. قبضتان تفتح عينيَّ على مصراعيهما كأني لم أنم منذ عمر طويل، عيناي مفتوحتان على السقف.. السقف المشوب بألف عين، ألف ثقب أسود يمتصني.. يفتتني.. ويسحب فتاتي.

يحولني لكرة خيوط متشابكة ثم ينسّلني تنسيلًا، ليسحب خيطًا تنسحب معه الروح، تنفلت إرادتي مني، إنها طوع الضجر الأليم. جسدي يغادرني، لا سلطة لي عليه، فسلطة الضجر فتاكة.. يُنهض قدميَّ من السرير ثم يسوقني.. فأخدم رغبته، كأن يجعل بيدي سكينًا، أو كمًّا من مبيد حشري، ويضحك ساخرًا: كم حشرة تعادلين بهذه الجرعة.

ثم يتفنن بالمراوغة أكثر فيشلُّ قدرتي على القيام بحمل السكين أو اجتراع المبيد.. يأخذ الإرادة والعزم الذي أحتاجه لأوقف نزف الموت المتتابع، بأن أمتلك خياري وأموت مرة واحدة.. واحدة فقط.

أحمد شرقي
(المغرب)

خبرٌ حصري

في تلك النقطة الحدودية، لم يكن لأملنا في نزول الخبر السار حدود. ولم يكن بوُسْعنا فعل شيء، سوى تجزئة الوقت؛ عبر الدردشة، أو البوح أحيانًا، حتى يأتي ذلك الخبر، ونـنال حريتنا من جديد، بعد فقدانها لخمسة أيام.

كان عدد المسافرين تسعين تقريبًا، قادمين من بقاع مختلفة من العالم، انقسموا بتلقائية إلى مجموعات، حسب النوع والسن ودوائر الاهتمامات.. لكن مجموعتنا كانت استثناء؛ إذ ضمت أربعة أشخاص اختلفت أعمارهم وتوجهاتهم، لكن حلمهم واحد: رجل سبعيني مغربي، قال إنه رئيس تحرير في جريدة غراء، وشاب مخرج سينمائي، يتلعثم في النطق بالعربية، صرح لي بأنه فرنسي مغربي، لكنه لا يزور المغرب إلا نادرًا، وسيدة تبدو في الأربعينيات من عمرها، ملامحُها الأمريكية اللاتينية تؤلف بين الجمال والصرامة، لا تتكلم.. تطلق ابتسامة لطيفة من حين لآخر فقط، وهي تقرأ كتابًا لماريو بارغاس يوسا، عنوانه «حرب نهاية العالم». لم تكن خائفة، وكأن ما يقع أمر معتاد. كانت تشبه جينفر لوبيز كثيرًا. ثم أنا.. طالب أدرس الصيدلة في أوكرانيا، وجئت على متن الطائرة القادمة من كييف عبر إسطنبول. كانت تلك زيارتي الأولى للمغرب، بعد غياب دام قرابة عام.

أُغلقت الحدود فجأة. لا نحن داخلون، ولا نحن عائدون. أغلقت ونحن في السماء. لم يكن لنا علم بذلك القرار، الذي كان بدافع الاحتراز، واجتناب دخول متحور كُورُوني جديد إلى البلاد –لم أعرف حينها حتى اسمه– وَفق كلام شرطي كان هناك.. مسؤولًا عن التواصل معنا.

– ”وهل سنموت هنا؟ أظن أننا سافرنا عبر الزمن.. عدنا إلى الماضي! لا إنترنِت في هذا المطار، ولا شبكة اتصالات! ماذا يجري؟ كنت آمُل لو سافرَتْ بنا تلك الطائرة الملعونة إلى المستقبل!».. قال المخرج السينمائي بلُغة موليير، والدموع تنهمر من عينيه –لم أقتنع بأدائه المبالَغ فيه، ولم أتأثر بخطابه–:

– «من الأفضل أنك لا تمثل، واخترتَ البقاء وراء الكاميرا».. تمتَمْت.



اِنتفض السبعيني العجوز من مكانه، موجهًا سَبابته المرتجفة نحو وجهي:

– «أنت.. أيها الصحفي المتدرب، هل من أخبار جديدة؟ أ لن ننشر شيئًا اليوم؟

أجبته:

– Pas de nouvelles, bonnes nouvelles.

ثم ترجمت عبارتي إلى العربية، محاولًا أن ألطف الجو، بعدما أيقنت أنه يعاني الزهايمر: كما يقول الفرنسيون: «لا أخبار.. أخبار جيدة»، لتنثال عليَّ عباراته المستنكرة، وقليل من السب المهموس من قبل السيد الرئيس.

كُتب عليَّ، كما كُتب على المخرج وجينفر لوبير الصامتة من قبلي، أن أوبَخ، لكنني أستحق؛ فأنا مجرد صحفي متدرب مندفع. الصحفي الحقيقي، من منظور ذلك الكهل، هو الذي يُنتج الخبر مِنْ لا شيء.

– "نعم سيدي، حتى عدم وقوع أي حادث أو مستجِد يعدُّ خبرًا».. صرحت بثقة، محاولًا الانسجام معه، ومجاراة إيقاعه، فما كان له إلا أن ينذرني بنبرة غاضبة:

– «في المرة القادمة، ستغادر قاعة الاجتماع يا ابني، بل ستغادر مقر هذه الجريدة العتيدة إلى الأبد، سيكون ذلك أحسن لك، ولنا».

نظرت إلى المُخْرج، ونظر إليَّ، وكتمنا ضحكات قد تزيد الوضع توترًا. أما القارئة الأربعينية الهادئة، فلا يبدو أنها تفهم لهجتنا المغربية، تكتفي بابتسامتها أو هز رأسها.. وحتى عنوان كتابها بالإسبانية، كان حريًّا بها أن تقرأ في ظروفنا تلك «مائة عام من العزلة» لغابرييل غارسيا ماركيز.

قال الشاب السينمائي، الذي رغم تشخيصه الرديء، أظهر موهبة فذة في الكتابة؛ كتابةِ السيناريو:

– "لم تعلن منظمة الصحة العالمية عن شيء؛ لأن فيروس كورونا انقرض إلى الأبد، هو وكل متحوراته. كما أن الحروب انتهت منذ زمن، وكل النزاعات بين بلدان العالم تبخرت، القديم منها والجديد، الكبير والصغير. فُتحت الحدود، وألغيت التأشيرات. أما الأفراد فيعيشون في رخاء وتآخ. حتى السجون أُغلقت في العالم بأسره.. وكل ذلك نشرناه في أعداد الجريدة السابقة سَيدي الرئيس!».

استغرب الرجل السبعيني، الذي أمضى أربعة عقود من عمره في رصد الأخبار وتحريرها وإذاعتها:

– لا قرارات اليوم ولا بلاغات! لا مباريات ولا منافسات رياضية! لا تصريحات ولا إصدارات ولا مسرحيات ولا أفلام! لا جديد في حالة الطقس! ما يقع غير معقول! هل أنتم فعلًا صحفيون؟ ولنفترض أن البلاد راكدة، بل خارج الزمان والمكان، هل دول العالم الأخرى نائمة؟

متضامنًا، قاطعنا الشرطي نفسه، وكان شابًّا أنيقًا، تنِم طريقة كلامه عن مستوى ثقافي محترَم:

– بلدان أوروبا، وبلدان أمريكا اللاتينية.. أغلقت حدودها هي الأخرى ذهابًا وإيابًا؛ وبالتالي لا يُمْكنكم ولوج التراب المغربي، كما أنه لا يمكنكم الرجوع إلى حيث أتيتُم، بل يلزم انتظار التعليمات».

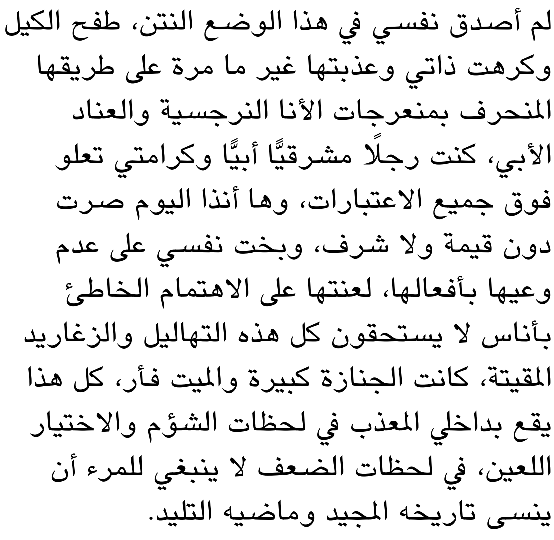
وجه حينها رئيس التحرير عكَّازًا، كان بيده، نحوي، وقال آمِرًا:

– أنتَ، دوِّن بسرعة.. إنه خبر حصري.



أسامة حمدوش
(المغرب)

رماد الذاكرة



لم أصدق نفسي في هذا الوضع النتن، طفح الكيل وكرهت ذاتي وعذبتها غير ما مرة على طريقها المنحرف بمنعرجات الأنا النرجسية والعناد الأبي، كنت رجلًا مشرقيًّا أبيًّا وكرامتي تعلو فوق جميع الاعتبارات، وها أنذا اليوم صرت دون قيمة ولا شرف، وبخت نفسي على عدم وعيها بأفعالها، لعنتها على الاهتمام الخاطئ بأناس لا يستحقون كل هذه التهاليل والزغاريد المقيتة، كانت الجنازة كبيرة والميت فأر، كل هذا يقع بداخلي المعذب في لحظات الشؤم والاختيار اللعين، في لحظات الضعف لا ينبغي للمرء أن ينسى تاريخه المجيد وماضيه التليد.

لطالما كان مصطفى واعٍ بلعبة الزمن النتن، يهمه مستقبله أكثر من كومةٍ مقززة من بشر يمرون على الذاكرة الصغيرة ويتركون بصيص لحظات لا تقوى على أن تضمها كتب التاريخ، فالتاريخ لا يكتب شعرًا لكن يكتب نثرًا، يكتب سردًا وحكيًا بتفصايل تجاعيد الذاكرة.

فما أقسى مرارة اللحظات التي تهيمن على مهجة مصطفى، رجل مثقف مفكر شاعر أديب يحسب له ألف حساب في المجامع الثقافية والأدبية، لكن والآن بعد مروره بمرحلة مخيبة أضحت بضعة أشهر معدودات تنخر عباب جسده وروحه، وما أصعب أن يصل الطموح في رجل إلى توهان، وما أصعب أن تتلاعب بك عناكب وثعابين الزمان كما تتلاعب الخمرة بالسكران.

يصير المرء في لحظات هواجس العواطف حاله مخيبة للآمال تدعو للرأفة والعناق والقرب بدا البعد القاتل، يتلاعب به الحنين بعبثية اللاواقع واللامنطق مثلما يتلاعب الريح بوريقات

ملح دم وعناق أرواح وكمال لنصفك القلق المقرف.
سر وحدك إن استطعت فلن تجني سوى غربة خانقة، لا الشتاء شتاء ولا الصيف صيف ولا الربيع ربيع غير ربيعكما أنت وريم، المرأة العنيدة المجنونة التي أبت إلا أن تحول الأفراح إلى أتراح، الاستقرار إلى فوضى الحواس والعواطف، آه كم أكن لك من صراخ عاطفي واعترافات لاذت للصمت المقرف، وما أصعب القمع والطلاق العاطفي بيننا يا ريم.
يا حبيبة الروح رغم الفراق ويا عشيقتي وجنيتي الزائرة لي في الفراش في أنصاف الليل والمزعجة لقيلولتي.. أحببتك أكثر مما ينبغي.. آه كم تحول نار حبي لك إلى رماد الذاكرة، وآه كم هي صعبة وحارقة ألاعيب الذاكرة في مخيلة العشاق، الألفة ليست هي الغرابة، والحفاظ على مسافات البعد تحمي الإنسان من جنون وجنوح وتمرد الذاكرة.
يعتريك الخوف في طريقك إلى الغد وتخشى أن تتحول إلى خراب ودمار مزمجر، يا لها من ذاكرة شقية ومخاتلة ماكرة خادعة مثل خدعة الزمن لنا، إذا طلبوا منك أن تعانق الذاكرة فستختار النجاح فيما أخفقت فيه ولن تطالب بمطالب مادية، لأن الذاكرة أعنف من المادة وأقرب ما تكون إلى الروح والفؤاد، وسلطة الذاكرة علينا رغم تغيير الأحبة بمن هم أفضل منهم في تفاصيل معينة تظل قاتلة ومعذبة، إذ قد يزورك طيف حبيبتك الأولى وأنت في فراش العشق مع امرأتك التي اخترتها ليجمعك معها سقف واحد، وهل تكون هذه خيانة للذاكرة أم أن الإنسان جزء من ماضيه اللعين والمقرف؟
لم نفترق نحن يا ريم لكننا لن نلتقي رغم وخز الذاكرة النتنة.



الأشجار فتطير وتحط دون مقام ولا مستقر، القضاء على الذاكرة يعني من بين ما يعني حفر قبر ولطم تفاصيلها بالتراب لتنسى وتختفي وكأن شيئًا لم يكن.. وكأن شيئًا لم يكن.
الإنسان قرار وقضية ورهان على النجاح لا الفشل، والحب قرار ومسؤولية ومصير جحيمي يخطوه الفرد ويقبض عليه إلى ما لانهاية من الاحتمالات، قد يجمعك حلم مقرف مع من تخليت عنهم ويفرقك مع من تخلوا عنك، هذه هي ألاعيب الزمن العربي المر والآسن، خذ كوب قهوة مر ارتشفه وأصمت، أنت ترى بأم عينيك واقعًا كبيرًا أكبر من خيبات عواطفك ومشاعرك، ولكنك تأبى إلا أن تصرخ بالظلم الذي تعرضت له، الخبز قبل العاطفة، لكن الخبز وحده تحدٍّ صعب ولا تبتلعه الإنسانية دون رفاق، فالرفاق

رولا عبيد
(سورية)

عجوز ضاعت أحلامه

أثار براز الكلب على السلم الرخامي الأبيض في مدخل عمارة قديمة وعريقة حفيظة سكان العمارة وفجر طاقة غضبهم المكتوم. فأخذوا يتبادلون الاتهامات والشتائم على جروب الواتس آب الخاص بهم. فلم تكن هذه هي المرة الأولى التي يتبرز فيها كلب على درجات السلم ويثير اشمئزازهم. ففي الآونة الأخيرة تكرر هذا كثيرًا. أحيانًا على عتبات شققهم وأحيانًا أخرى داخل المصعد. ولأن هناك كلبين في العمارة لا غير، أحدهما لساكن في الدور السادس يدعى الباشمهندس عبد العظيم، والآخر لشابة تسكن مع جدتها في الدور الثاني تدعى تهاني، فكان من الصعب معرفة براز أي كلب فيهما. فالباشمهندس عبد العظيم نفى نفيًا قاطعًا أن يكون لكلبه أي علاقة بهذا، ومن جانبها نفت تهاني أن يكون لكلبها علاقة بالموضوع. وكتبت جدتها تفيدة هانم مدافعة عنها وعن كلبها في رسالة على الواتس آب أن تهاني تأخذ كلبها صباحًا ومساءً من كل يوم في نزهة لقضاء حاجته. وأكد على كلامها الأستاذ عاصم الشاعر الرقيق الذي يسكن في الدور الأرضي ويطل شباكه على الشارع. فإذًا لا بد أن يكون هذا براز كلب الدور السادس. وما إن قرأ الباشمهندس عبد العظيم هذه الرسالة حتى رد برسالة أخرى مستشهدًا بالآية القرآنية: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَأٍ فَتَبَيَّنُوا أَنْ تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصْبِحُوا عَلَى مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِين». وعاتبهم على استخدامهم لفظ «كلب الدور السادس» لأنه لا يليق بأخلاقهم وبعشرة العمر التي تعود إلى خمسينيات القرن الماضي. فبعض السكان من الجيل القديم الذي ما زال على قيد الحياة. والبعض الآخر ورثوا عن عائلاتهم الشقق مثل أبنائهم وأحفادهم. فردوا عليه برسالة اعتذار. بعد ذلك أخذت الرسائل تتلاحق، فساكن يقول:

– مصيرنا نلاقي طريقة ونعرف هو مين.

وآخر يعلق:

– طيب وعرفنا.. إيه اللي بإيدنا نعمله؟

ويتدخل ساكن آخر ويقول:

– نخليه على الأقل يشيل وسخ كلبه بنفسه وإن كررها نطلب منه يمشيه.

ويستشيط غضب الباشمهندس ويهدد السكان قائلًا:

– طيب إيه رأيكم بقى إن اللي هيقرب من كلبي هافرمه فرم.

وترد تفيدة هانم:

– حضرتك واخد الموضوع شخصي ليه؟

وتجيبها دولت هانم:

– ما هو اللي على رأسو بطحة يحسس عليها.

وهكذا احتدت المناقشة من جديد إلى أن تدخل أمين صندوق العمارة وكتب رسالة ذكرهم فيه بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم:
– خيرُ الأصحابِ عِندَ الله خيرُهُم لصاحِبه، وخيرُ الجيرانِ عِند الله خيرُهُم أجار.
فصلوا على النبي وهدأت النفوس مجدَّدًا.
وفجأة دخل الأستاذ الجامعي المتقاعد د.محمود عبد المقصود على الجروب وأدلى بدلوه. فاقترح تركيب كاميرات مراقبة في مدخل العمارة والمصعد. وفي الحقيقة لم يكن اقتراحه جديدًا. فمنذ مدة وهو يقوم بزيارات مكوكية للسكان لإقناعهم بتركيب كاميرات مراقبة، لكن السكان كانوا يرفضون اقتراحه. وفي الواقع لم يكن هناك أي سبب مقنع لرفض اقتراح تركيب كاميرات مراقبة إلا لأنه جاء من الدكتور محمود عبد المقصود. فكما يقول المثل «اللي اتلسع من الشوربة ينفخ في الزبادي». فلم يفق السكان بعد من المصيبة التي ابتلى فيها العمارة عندما كان أمينًا على الصندوق.
فذات يوم استيقظ سكان العمارة ليجدوا امرأة اسمها أحلام تطرق أبواب شققهم وتخبرهم أنها ابنة البواب الأسبق. وأنها ولدت في هذه العمارة. وأنها انتقلت للعيش في البدروم مع أبنائها الثلاثة. ثم أخذت تعرض عليهم خدماتها. وعندما سألوا عم حسين عمن أتى بها، أخبرهم أنه عاد من إجازته وفوجىء بها وقد كسرت قفلي غرفتين في البدروم واستولت عليهما بالأمر الواقع. فطالبوا د.محمود عبد المقصود بالتدخل فورًا وطردها من البدروم. لكنهم فوجئوا به يدافع عنها. وأخبرهم أن والدها البواب الأسبق كان رجلًا طيبًا. وأنه يعرفها منذ أن كانت طفلة تلعب في المدخل. وأنها انفصلت عن زوجها البلطجي مؤخرًا. ورفض أخوها بواب العمارة الأخرى على ناصية الشارع استقبالها مع أولادها وهي لا تستطيع التخلي عنهم فلم يكن أمامها إلا هذه الطريقة. وأعلن أنه سيتبناها وسيتولى شؤونها ما دام حيًّا. وعندما حاولوا بعد ذلك طردها بقوة القانون أظهرت لهم عقد إيجار رسمي. وسرعان ما سرت شائعة بين السكان عن زواجه من أحلام عرفيًّا بعد أن تركت زوجته الشقة وانتقلت للعيش مع ابنتها. وعلى الرغم من أنه كذب شائعة ارتباطه بها مرددًا الآية القرآنية الكريمة:
«يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَإٍ فَتَبَيَّنُوا أَنْ تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصْبِحُوا عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِين».
وأصر على أنه يعتبرها بمثابة ابنته وأنه مسؤول عنها إلى أن «يفتكره ربه». إلا أن تصرفاته كانت تشي بعكس ذلك. فمرة يرسلها إلى عيادة طبيب من سكان العمارة ويطلب منه إجراء فحوصات كاملة لها في المستشفى الذي يعمل به لأن معدتها تؤلمها. ومرة يزور الأستاذ عاصم لمناقشة مشكلة مواسير المنور المهترئة التي تحتاج إلى استبدال وفجأة يغير مجرى الحديث إلى أحلام ويبث له قلقه عليها. فيخبره بأنه عندما اتصل بها في الصباح وجد صوتها خافتًا ومرهقًا إلى درجة أنه طلب منها أن تذهب وتجري فحصًا لمعاينة مستوى السكر في الدم فربما كانت مصابة بمرض السكر دون علمها. وبعد قليل يعرض عليه خدماتها من تنظيف وشراء حاجيات. ثم يسأله فجأة إن كان يعرف أن لها أختًا توأمًا؟ فيرد عليه الأستاذ عاصم بهدوئه المعتاد:
– لا والله.
فيجيبه بحماس:
– لو رأيتهما في الشارع تمشيان لن تفرق بينهما. ويسترسل في وصف طولهما الفارع وعرضهما وقوة بنيتهما الجسدية. ثم يشتكي له من أبنائها. فابنها الكبير يقضي معظم وقته نائمًا وكلما وجد له عملًا يداوم عليه عدة أيام ثم يتوقف. أما ولداها الآخران فمهما حاول مساعدتهما في الدراسة فلا فائدة ترجى منهما. ثم أخذ يصف له كيف تعاقب أولادها عند تقصيرهم في الدراسة: تقف على الكنبة وبيدها كرباج توقعهم به ضربًا. امرأة شديدة البأس تستطيع أن تعتمد عليها صدقني.
وأخذ يخبره أنه في حال تعرض لأي مكروه، مهما كان نوعه، فرضًا لو حاول أحد السطو على شقته، فما عليه إلا أن يصرخ من طرقة المنور، يا أحلام، وستكون أحلام أمام باب الشقة وهي تمسك المجرم من «زمارة رقبته».
لكن الأستاذ عاصم لم يكن متعاطفًا معها على الإطلاق، خاصة بعد أن طرقت بابه في أحد الأيام وطلبت منه بحدة أن يتوقف عن وضع الطعام

للقطط لأنها لا تريد قططًا في العمارة، فهي تتبول في المنور وتتصارع على السلالم الخلفية مصدرة أصواتًا مزعجة. وعلى الرغم من أنه تجاهل الأمر إلا أنه لاحظ أن القطط بدأت تختفي. وساورته الشكوك في أنها كانت تدس السم لها في الطعام. كما كان صوتها الأجش العالي ليل نهار وهي تصرخ في وجه أبنائها يضرب على أعصابه. وأصوات أبنائها وهم يتقاذفون السباب بألفاظ خادشة للحياء يثير اشمئزازه. هذا بالإضافة إلى شغلهم المدخل الرخامي الواسع بلعبهم بالاسكوتر وما تصدره من أصوات مزعجة وإرباك للمارة خاصة من كبار السن. كما شعر السكان باستياء شديد منها عندما حاولت قطع عيش الزبال المسكين الذي أمضى عمره في خدمة العمارة. وأخبرتهم أنه رجل «معفن» لا يفقه في النظافة. وأخذت تجمع القمامة بدلًا عنه. وبدأت تنظف طرقات المطابخ المطلة على المنور دون إذن منهم. ولم تتوقف إلا بعد أن تجاهلوها ولم يعرضوا عليها أي مقابل مادي. أما عم حسين فقد كان لها بالمرصاد. فما إن يراها تطرق باب أحدهم وتعرض عليه شراء حاجياته حتى تجده يقف وراءها يراقبها. وما إن تغيب حتى يطرق باب الساكن من جديد ويحذره من التعامل معها.

– إياك.. ست مش كويسة أبدًا.

ولم يكن يحتاج إلى شرح عبارته الغامضة تلك، فالكل بات يعرف ماذا يقصد بكلامه. خاصة بعد أن سرت شائعة بين السكان بأن زوجة د.محمود عبد المقصود كانت قد أطلعت عم حسين على صورة من العقد العرفي قبل أن تترك الشقة.

وكان آخر شيء أثار غضب السكان الشديد منها هو تلك الزينة التي علقتها في مدخل العمارة بمناسبة حلول شهر رمضان. فعندما رأتها دولت هانم سألتها بحدة:

– من سمح لك بتزيين المدخل؟

فأجابتها وهي تضحك:

– أنا «أصلي بحب الفرفشة“.

فردت عليها دولت هانم بوجه صارم:

– طيب من فضلك نزليها، إحنا مش في حارة بلدي هنا.

بعد مناقشة طويلة بين سكان العمارة، اقتنع بعضهم بضرورة تركيب كاميرات المراقبة. ووجدوا فيها نوعًا من الردع لمن تسول له نفسه السطو على الشقق أو توسيخ العمارة. أما البعض الآخر فقد رأى فيها انتهاكًا للخصوصية العامة. فالأستاذ عاصم الذي يسكن في الدور الأول كان قلقًا من أن تكشف الكاميرا وجه السيدة التي كانت تتردد عليه. أما المحامي عزت الأمير فقد كان قلقًا بسبب الاجتماعات التي كان يعقدها دوريًا لرموز المعارضة. ودولت هانم ومفيدة هانم وتهاني كن قلقات بشأن مؤخراتهن. فماذا لو تلصص الأرمل العجوز الذي يسكن في الدور السابع على مؤخراتهن كما كان يفعل عندما كانت إحداهن تمشي في الشارع وتلتفت وراءها لتجده يتبعها. وماذا عن الشاب الأعزب الذي ورث الشقة عن جده وجدته في الدور السادس وهدده جاره ذو الميول الأصولية بإحضار شرطة الآداب إذا عاد واستقبل أي سيدة في شقته. كما أثار تركيب الكاميرات أسئلة مهمة أخرى. فمن هو الشخص الذي سيضعون ثقتهم فيه لتفريغ المحتوى والاطلاع عليه؟

وفي النهاية أجمع أغلبية السكان على تركيب كاميرات المراقبة. ولكنهم وضعوا شرطًا واحدًا وهو ألا يطلع أحد على المضمون إلا الأستاذ عاصم الشاعر الرقيق وأمين الصندوق الجديد عند الضرورة فقط.

وهكذا بدلًا من أن تعلو الفرحة وجه د.محمود عبد المقصود، جلس بينهم متكدرًا. فقد خاب أمله من وراء تركيب الكاميرات. فكل غرضه كان التلصص على الداخل والخارج إلى البدروم بعد أن رأى أحلام تقف عند البقال أسفل العمارة تثرثر مع الشاب الذي يعمل في توصيل الطلبات إلى المنازل، وسمع قهقهاتها المجلجلة تشق فضاء الشارع، فثارت غيرته عليها ولم يعد يغفو له جفن وهو يتخيل الشاب يتسلل إلى غرفتها في البدروم ليلًا، وأحلام تفتح له الباب وتأخذه بين ذراعيها وتنهال عليه بقبلاتها الحارة.



نون النسوة

(قراءات في رواية "فاصلة بين نهرين" لغفران طحان)

د.محمد سليم شوشة



فاصلة بين نهرين.. دستوبيا الحرب وتهشم البشر

يمثل خطاب رواية «فاصلة بين نهرين» للروائية السورية غفران طحان خطابًا سرديًّا ثريًّا على المستويين الجمالي والدلالي، فهي رواية حافلة بالرمز وتبدو مشحونة برسالة كثيفة وذات ثقل إنساني، ويبدو أن وراء هذا الخطاب هم إنساني ضاغط على ذهن منتج الخطاب ومنشئه. وتمثل نموذجًا لدستوبيا الحرب ومقاربة أثرها، وتهشم الإنسان بها وتفتته، مقاربة سردية غنية ومشوقة.

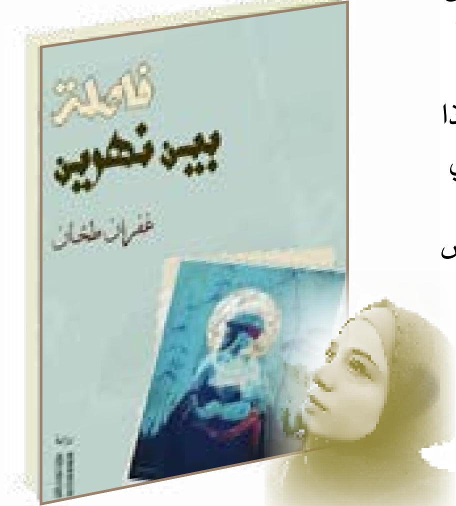
في هذه الرواية التي تقارب نموذجين إنسانيين –هما شخصيتا سوسنة ونورس– نجد أبعادًا رمزية مهمة، في تشكيل ورصد أثر الحرب على الإنسان السوري مهما اختلف النوع أو الدين، ولهذا فإن الشخصيتين بتنوعهما على مستوى الدين والنوع يجعل الأثر شاملًا، ويجعلهما أقرب لأن يكونا معبرين على النسيج الاجتماعي بشكل كامل، فلم يسلم أو يفلت من هذه الآثار المدمرة أحد. سوسنة الفتاة المسيحية التي تعاني مرضًا نفسيًّا هي نتاج الحرب، حالة من الإنكار والانفصام والنسيان والهرب من الواقع؛ توازي ما لدى نورس الكاتب المسلم الذي كان ينتظره مستقبل كبير في عالم الأدب، الذي يمرض هو الآخر نفسيًّا بمرض مختلف، ولكنه على المستوى الأكثر عمقًا نجده قريبًا من حالة سوسنة، فيكون المرضان متعلقين أو مرتبطين رمزيًّا بحالة من إنكار الواقع أو الفترة الراهنة والرغبة في الانسحاب من الحياة. يبدو نورس وكأنه لا يشعر من العالم بشيء غير رائحته السيئة الدالة على العنف والقتل والغدر، ومن الطريف أن أثر الحرب في كثير من الأحيان لا يأتي بصورة مباشرة أو بشكل صاخب وإلحاح، بل يأتي عبر عملية من الترميز والإيحاء والدلالة غير المباشرة، وهذا الأمر يمنح الخطاب السردي قيمة مضاعفة لما يسهم به في مد المتلقي بمحفزات التأويل والشراكة في إنتاج الدلالة، وهي متعة عقلية وذهنية قائمة بذاتها.

نورس الرافض لروائح العالم، واللاجئ دائمًا إلى المواد العطرية المصنعة ليغطي على زخم الروائح السيئة والعفن الذي يسيطر على العالم، هو بالأساس شخصية مريضة بإنكار الواقع، فهذا

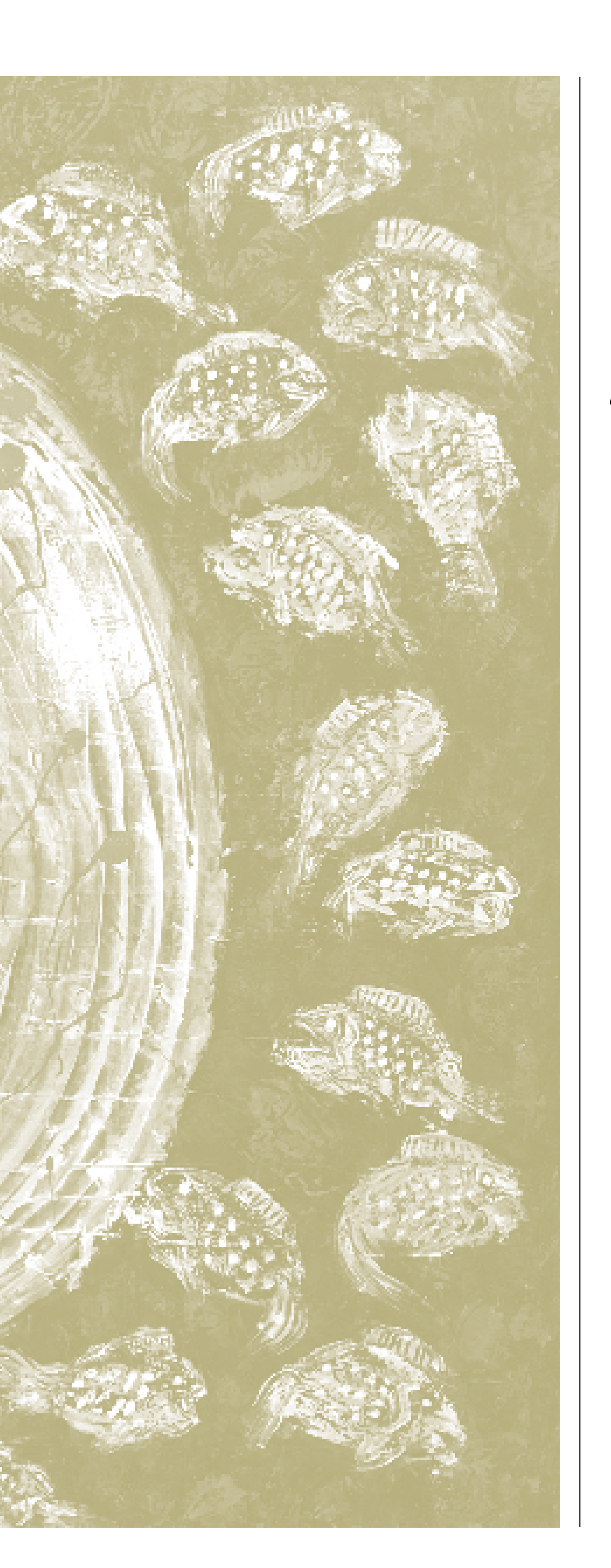
الكره العميق المتجذر في نفسه لرفض العالم هو بالأساس تمرد لحواسه ورغبة في الإنكار والهروب من هذا العالم، لا يقبل بروائح العالم أو لا يجد فيها إلا العفن والفساد، فالعالم كله هو هذه الحالة من التردي في العفونة التي لها جذور عميقة لديه، بدأت مع الغدر بالجمل صابر الذي ذبحه جده، وتعمقت مع الحرب، ومن الطريف أو الجميل في الرواية أن تكون معاناة نورس مضاعفة بأن يتم إثقال كاهله دائمًا بهذه الجثة المتوهمة، لتضاعف من معاناته على المستوى النفسي وتمنح السرد أسباب التطور الدرامي ومحركاته الذاتية، بأن يكون البطل في ورطة أكبر من ورطة الرائحة العفنة، بأن يحتاج فوق ذلك إلى حيلة للتخلص بها من الجثة التي تضاعف العفونة وتضطره للمعطرات، وتجعله يعيش طوال أحداث الرواية كما لو كان عصفورًا في شراك صائد محترف يحاصره جيدًا ويحكم عليه الفخ.

إن ما تعيشه الشخصيتان الرئيستان ليتشابه في المستوى الأكثر عمقًا، ويصبح له القيمة الدلالية ذاتها، ذلك لأنهما يعانيان باختلاف في نمط المرض من حالة إنكار للواقع، والحمل المعلق –أو الحمل النفسي المعلق– لدى شخصية سوسنة هو دال على رفض الخروج إلى العالم في قراءة من القراءات، واحتمال من احتمالات التأويل، فكأنها بالأساس ترفض خروج جنينها للعالم وهو بهذه الصورة، هي بالأساس لا تملك جنينًا، بل هي حالة مرضية من التوهم الذي تصعب معالجته ويجاريها فيه من حولها حتى الطبيب نفسه، في حين أن الطب النفسي يقول إن مجاراة المريض ليست هي العلاج، بل هو تعميق للمرض ويزيد فيه. لكن هذا الحمل المعلق على المستوى التأويلي والدلالي داخل النص السردي هو نوع من التمرد على الواقع، ورفض الخروج إليه، فكأن الأم تخاف على ابنها من وحشية العالم وقسوة الحرب وعنفها، وبخاصة وأنه نتاج حالة من الحب أو العشق الذي ولد في فترة الحرب، فهي التقت والده وأحبته وتكون هذا الجنين في رحمها تحت القصف وأحداث الحرب. ولكن الحمل المعلق أو المستمر لسنوات على المستوى النفسي له دلالات أخرى واحتمالات تأويلية مختلفة، فيمكن أن يكون الأمل المعلق في حياة سوية، الأمل في السلام والرغبة في استعادة الماضي واستعادة العيش السوي والطبيعي. الأمل المؤجل في أن ترجع الحياة إلى طبيعتها أو إلى ما قبل الحرب.

في الرواية جزء رمزي مهم كذلك يرتبط بنسق ثابت يربط بين الشخصيتين، وهو المتمثل في غياب حلقة الأب أو ضعفها أو انهيارها، أو أن يكون الأب –وهو المرحلة الوسيطة بين الجد والابن– هو الحلقة الأضعف أو الأكثر مرضًا وألمًا وغيابًا، وهذا دال على إشكاليات مرحلة الحرب، فإذا كان الأجداد يدلون على الماضي والتاريخ العربي بشكل عام، فإن الأب هو هذه المرحلة الراهنة التي تهيمن عليها الحرب ومظاهر التهدم والخراب والضعف، في حين يكون الأبناء أو الجيل الحالي من الأبناء دالين على المستقبل. وهكذا فإن الرواية تطرح شكلًا طريفًا من التعبير عن التاريخ بطريقة رمزية، فتشير إلى ازدهار التاريخ العربي وهذا الماضي المجيد وفق منطق الخطاب الروائي ورؤيته، في حين يهيمن الضعف والانهيار على الحاضر، أما المستقبل فإنه نتيجة لهذا الحاضر، فليس في المستقبل إلا هذه الحالة النفسية المتردية التي يقع فيها الأبناء من التخبط والتوهم والضعف والمرض النفسي وتهشم ذواتهم، بما يجعل الأفق مسدودًا أو ضبابيًّا وغير واضح المعالم، فلا نعرف هل يمكن الخلاص من هذه الأمراض النفسية واستعادة صحتهم؛ أم أن حالاتهم ستتفاقم وستزداد سوءًا؟ وهو السؤال الذي تنفتح عليه دلالة الخطاب، وتظل هكذا أمام إسهامات المتلقين وحسب رؤيتهم وتصوراتهم الخاصة.

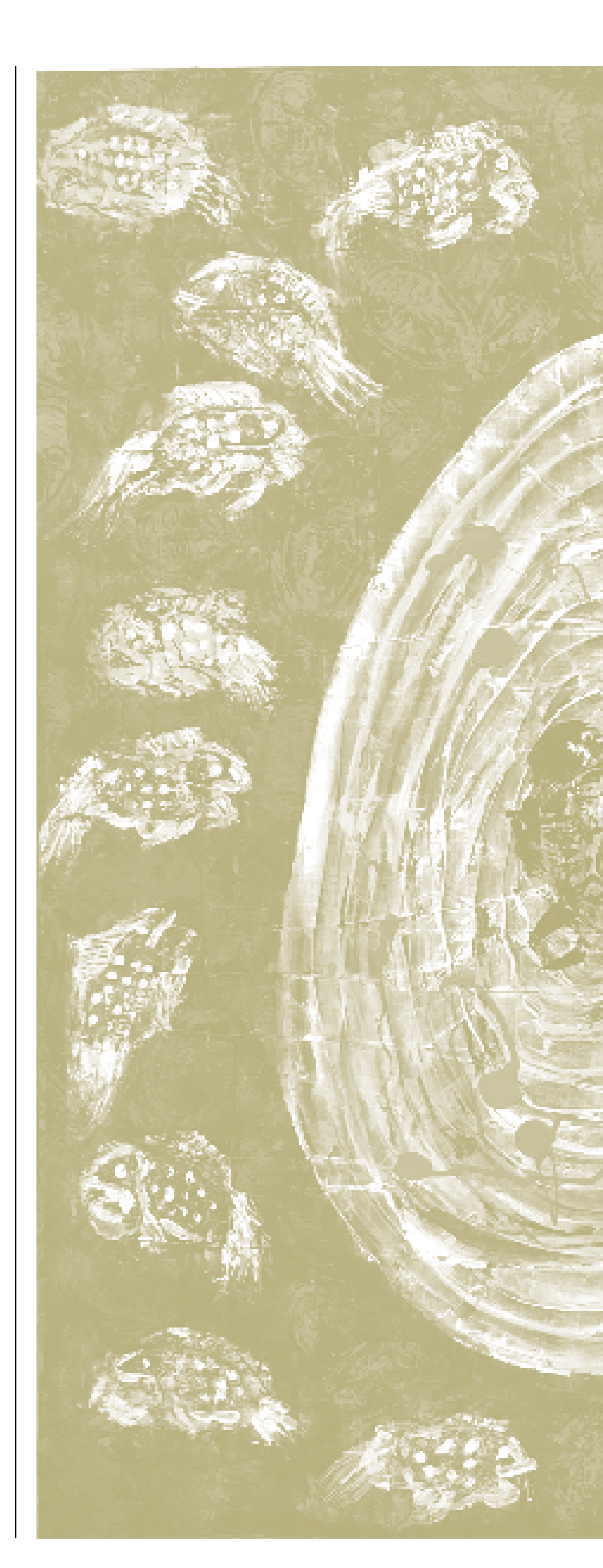


والدليل على أن الماضي مجيد وقوي وعفيٌّ، ومما يؤكد



هذا الاحتمال وهذه القراءة التأويلية لنسق الأجداد والآباء والأبناء؛ أن هذا ثابت في الشخصيتين الأساسيتين أو بطلي هذه الرواية سوسنة ونورس، فهي مات أبوها وكانت يتيمة وأمها تبدو سلبية أو عاجزة أمام مشاكلها، والأمر ذاته بالنسبة لنورس الذي كان أبوه مريضًا وهو يعجز عن أن يحمله أو يعاونه في مرضه، في حين ظل الجد هو القادر على حمل هذا الأب المريض ويعينه في احتياجاته، وإذا كان الأب يعيش بعد الجد فهي حياة كعدمها، وليس لها قيمة لأنه عاش مريضًا وعاجزًا يحتاج للآخرين وبخاصة الجد الذي بقي يملك القوة والقدرة حتى النهاية، والأمر ذاته بالنسبة للجدة التي كانت أكثر قدرة على العطاء من الأم. ومما يؤكد هذا التأويل –أو يدعمه كذلك– هو الأوصاف التي وصف بها بيت الجد من الازدهار والاتساع والجمال وكثرة الأشجار والورود والأزهار وغيرها من علامات الجمال. في حين يبقى الواقع متهدمًا، أو البيت الجديد تهيمن عليه الروائح السيئة والعفونة، وكثير من مظاهر التهدم مثل الحمام الذي يسرب ويسبب له مشكلة مع جارته الأرمينية أو الجيران المتطفلين أو الحشريين الذين يفرضون أنفسهم وقوانينهم ومنطقهم عليه وغيرها من العلامات، فكأن هذا البيت القديم للجد هو ماضي الحضارة العربية والإسلامية وماضي العرب الذي كان مزدهرًا، في حين ليس في حاضرهم غير القصف والقتل والتخريب والازدحام في طوابير مصلحة الهجرة والجوازات والغرق في البحر، وهي علامات حاضرة بقوة في خطاب الرواية بما يصل بها إلى درجة الإلحاح، ولكنها متوزعة بشكل هندسي جيد في الفضاء السردي بما يجعلها ملتحمة بعناصر حياتية أخرى، فيكون الناتج تكوُّن نسيج إنساني واجتماعي كامل وفيه قدر من التشويق والمتعة، ولا يمضي على مسار واحد من وصف الحرب والخراب، بل يحاول أن يجمع بين ما هو طبيعي من التفاصيل الحياتية مع ما هو استثنائي أو طارئ من إشكاليات، فيكون في السرد مثلًا ما يرتبط بالتنظيف والطعام والخروج وتصفح الفيس بوك وكتابة الأشعار، كما يكون ما هو عكس ذلك من المرض والخوف والقتل وغيرها من أحداث

مأساوية.
في الرواية بعدان آخران مهمان، أحدهما يتمثل في توظيف التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي على نحو جيد يحقق عددًا من الأهداف والقيم الجمالية المهمة، مثل توسيع عالم الرواية وجعله يخرج أحيانًا عن نطاق الشخصيتين وهيمنتهما إلى عالم الأصدقاء الافتراضيين ولغتهم وخلفياتهم وأدوارهم وطريقتهم في العيش والتفكير، فكأننا أمام عالمين، أحدهما خاص ومنغلق على ذاته وهو عالم كل من نورس وسوسنة، وعالم آخر أكثر انفتاحًا وفيه قدر من البلادة والجمود والحياة الطبيعية وهو عالم أصدقاء الفيس بوك، وهؤلاء الأصدقاء الافتراضيين الذين ما زالوا يعيشون حياتهم بشكل أقرب إلى الطبيعي، وهم مؤشر على استمرار الحياة بأي شكل وبأي صورة برغم الحرب، هذه الخلفية أو الجوقة الجماعية التي كونها الخطاب السردي على أساس من هؤلاء الأصدقاء الافتراضيين، وعلى أساس من عالم الفيس بوك، هم الممثل لحركة الحياة وحيويتها، والممثل لصلابة الزمن وأنه يمر بأي ثمن وبأي كيفية ومهما كانت الخسائر، وأنه إذا كان هناك من يعاني من الحرب ويتهشم وينهار بسببها ويعيش حياة مأساوية؛ فإن هناك كذلك من ستمضي به الحياة وسيستمر على النسق الطبيعي، فيكون الزواج والأكل والشرب والتناسل والبناء في كل الأحوال، والنمطان يتم قياس أحدهما بالنسبة للآخر، أي أن كل اتجاه هو بالأساس يوضح الآخر ويبرزه.
أما البعد الجمالي الآخر فهو ذاك المرتبط بتوظيف النصوص العابرة أو وضعيات وتوظيفات التناص في هذا الخطاب السردي، فنجد أن الرواية حافلة بعدد من النصوص الأخرى التي تستقر في هذا المتن السردي، بعضها نصوص شعرية وبعضها محاورات أدبية ومراسلات على الفيس بوك وبعضها كتب وروايات أخرى، وكلها تصبح جزءًا إضافيًا في نسيج الرواية وعالمها، وتدل على التنوع الثقافي والمعرفي لهذا الخطاب الروائي، وتدل على انفتاحه وثرائه ○



عبد الوهاب الملوح

(تونس)



الحياة حين ترويها رائحة جثة.. حول رواية «فاصلة بين نهرين» لغفران الطحان



سردية التوازي

تكمن مشكلة نورس في حاسة الشم عنده التي صارت تتحكم فيه وتحدد طبائع شخصيته، حتى أضحت حياته رهينة الرائحة التي يشمها، وهو في هذا لا يشبه في شيء جان باتيست غرونوي رغم أن الاثنين يتمتعان بهذه الخصيصة التي نادرًا ما يمتلكها الإنسان، بما أنها محسوبة للحيوان، ولئن كان غرونوي يرصد العبق الجذاب والعطر المثير الذي يسكر الجسد ومنه تنتشي الروح، واستطاع أن يوظف هذه الملكة فيه لصالحه فاستثمرها وربح منها الكثير، فنورس في رواية «فاصلة بين نهرين» وقع ضحية حاسة الشم، فهي التي شكلت لديه أسلوب شخصيته، وبالتالي خططت لحياته، ناهيك أنها حاسة لا تتأثر الا بالروائح الزنخة المقرفة، الروائح النتنه التي جعلت من حياة هذا الرجل حياة نتنه في مجملها، وهو ما شعر به هو نفسه، مما جعل قرفه من ذاته يتعاظم بشكل وبتضاعف من سيئ نحو الأسوأ،

حتى أنه فقد الثقة بكل شيء من حوله بما في ذلك ذاته الحاضرة وأقرب الناس إليه، سوسنة صديقته الحميمية التي ترفده بتواجدها افتراضيًّا، مما حولها إلى جدار صد حوله وداخله.

غير أن سوسنة مشكلتها أكبر وأشد هولًا من نورس، فهي ترفض الإقامة في الحاضر وتتمسك بالتوغل في جغرافيا ذاكرتها، مصرة على البقاء هناك حيث انتهى مستقبلها مع آدم في الماضي. وهو ما جعل هذه الرواية تقوم على قطبين، لئن بدا في الظاهر متباعدين متوازيين مثل سكة الحديد، غير أنهما ملتحمتان لدرجة الانصهار، بما يحدد هذه المعادلة: ذاكرة الرائحة/ رائحة الذاكرة.

لقد جاءت هذه الرواية في 21 فصلًا توزعت بين صوتين بالتناوب فيما بينهما: صوت نورس وصوت سوسنه، ولكل واحد من هاتين الشخصيتين عالمه الخاص وحياته الذاتيه المختلفة عن الآخر، شيء واحد يجمعهما هو مدينة حلب قبل وأثناء وبعد الحرب، لكن ما يجمعهما أكثر ويوثق العلاقة بينهما هو الفيسبوك الذي من خلاله يتواصلان معًا، بحيث إن كل فصل من فصول الرواية ينتهي بتواصل بينهما على الفيسبوك ومختلف منصاته، سواء المنصة الإخبارية العمومية أو منصة الرسائل أو اليوتوب، فالبناء السردي فيها انبني على نسق التوازي السردي البسيط جدًّا، كما لو أنه حوار ديوال بين نورس وسوسنه، فصل مخصص له وآخر مخصص لسوسنه؛ خطان متوازيان: الجثة والحمل، الذاكرة والحاضر، الرائحة وصورتها، الحكاية وظلالها، حلب والتاريخ، نورس وسوسنه؛ وكما ابتدأت الرواية من نورس والجثة انتهت بنورس جثة، خطَّان متوازيان يتباعدان، يتواجهان، يتقاطعان ومن خلالها يتغذى السرد في اتجاه الأمام مغالبًا الشرط الإنساني وقاهرًا

غاستون باشلار



شكسبير



ألفونس دي لامارتين

الزمن، ففي ظرف يوم واحد هو الزمن الفعلي لوقائع الرواية استطاعت الساردة أن تحكي عن حلب والحرب في حلب، تكشف مآسيها، واستطاعت في كبسولة وقت مضغوطة أن تكشف جمال هذه البقعة من الأرض التي ذكرها شكسبير في مسرحية مكبث ومسرحية عطيل، وزارها لامارتين وكتب عنها، واستطاعت أن تقول إنها أقوى من الحرب. فهل هذا فقط ما أرادت أن تقوله الرواية؟ طبعًا لا!

أبجديات الرائحة

ينشأ الخوف مع الإنسان، وشيئًا فشيئًا يصبح غريزة عنده، ثم يتحول إلى مقدس بما يفترض له طقوسًا متشددة، هي بالأحرى مجموعة من السلوكيات تميز شخصًا عن آخر، وتحدد لكل فرد سمات خوفه وتجعله مختلفًا، فكل الكائنات تخاف، غير أن لكل واحد أسلوبه المنفرد في الخوف، الخوف ذلك الشريان السباتي الذي لا يمكن التكهن متى يتدفق في الداخل، ولئن اختلفت مصادر هذا الخوف من كائن لآخر فلن يختلف اثنان أن الرائحة هي أهم المصادر بالنسبة للحيوان الذي يتميز بقوة حاسة

الشم عنده، هذه الحاسة التي ظلت دائمًا محل نفور عند الفلاسفة وجموع المفكرين، على اعتبار أنها ميزة حيوانية، لكن بعض الفلاسفة من مثل باشلار أفرد لها اهتمامًا خاصًا في كتابه «شاعرية أحلام اليقظة»، كما تحدث عنها لوبروتون في كتابه «انتروبولوجيا الجسد والحداثة»، على اعتبار أنها إحدى محفزات تشكيل الشخصية؛ وأهم علاماتها إنها مصدر للخوف، فلا غرابة أن يعيش نورس في هذه الرواية الرعب من خلال ما يشمه، حتى إن بناء شخصيته ارتكز على الخوف من الروائح الكريهة «الرائحة الكريهة تجرحك من الداخل، تجعل معدتك في حرب معلنة ضدك، تذكرك بكل المآسي التي مررت بها، تذكرك بأول خيانة، بأول خوف، بأول خيبة، بأول موت عشت تفاصيله». (ص11) بل ومن ذلك رائحة الجثة التي عثر عليها ذات صباح عند عتبة بيته.
ومشكلة هذا الرجل أنه كان هو نفسه رائحته، رغم ما يعيش فيه من غموض ضبابي، الأمر أشبه هنا بغرونوي كما يصفه سوسكيند في رواية العطر قائلًا: «كان الضباب رائحته هو رائحة غرنوي، رائحته الخاصة كانت الضباب، والغريب في الأمر أن غرنوي الذي عرف أن هذه رائحته لم يتمكن من شمها، كان بوسعه أن يغرق في ذاته كي لا يشم أي شيء آخر، ولكن دون جدوي». اما نورس فهو يتحدث عن نفسه قائلًا: «كانت الرائحة تمس كل كل جزء في جسدي وكأنها تحولت إلى كائن بألف إصبع، كل الأصابع تمتد نحوي وتخزني» (ص17). لكن نورس لا يشبه غرونوي، فهو أشبه بسوسنة التي تعيش نفس الخوف بنكهة أخرى، غير أنها تتقدم فيه وتواجهه، فهي دأبت على أن تشم رائحة القبلة الأولى المُرَّة من فم آدم، هذه القبلة التي جعلت منها امرأة حبلى، حبلت من قبلة وهي الآن في عامها الخامس: «فجأة تحلى فمي بنكهة قبلتنا الأولى، تلك القبلة التي أصابني بدوار (..) نكهتها الآن تذوب في فمي كقطعة حلوى (..) يتسرب سكرها بهدوء.. الطعم كامل الآن، سكر يتوازن بملح خفيف» (ص85).
كل واحد من الشخصيتين عالق في بدايته الأولى، هذه البداية النكبة، نورس عالق في رائحة اللحم الكريهة التي شمها بالسوق صحبة جدته، وسوسنة عالقة في رائحة قبلتها الأولى مع آدم. إنها هذه الندبات التي أصابت الروح وشكلت مسيرة حياة كل واحد منهما بشكل متوازي، يجمعهما التشرد العاطفي والبؤس الاجتماعي وتجمعهما حلب.
هي الحرب في داخل كل منهما زادت من إيقاد فتائلها، الحرب في الخارج، هذه الحرب المخدوعة التي اشعلها وهم الحريات المغدورة، فلم تكن حلب في حاجة إلى حرب لتصبح جنة، هي في حاجة إلى فن لتكون حلب، وهذا ما كان يسعى إليه نورس من خلال كتاباته وتسعى له سوسنه من خلال مشاركاتها في الأنشطة المدنية، لقد زادت هذه الحرب من إيقاد حرب داخلية يعاني منها كل من نورس وسوسنه، وغذت وهْمًا كان في الأصل حلمًا ثم تحول إلى كابوس، جثة يحملها كل شخص في أحشائه وصار يقرف من رائحتها، وكل ما في الأمر أن الروائية هنا تخوض حربًا ضد جثة الرواية بما فعله فيها الاكاديميون والجامعيون والمنظرون،





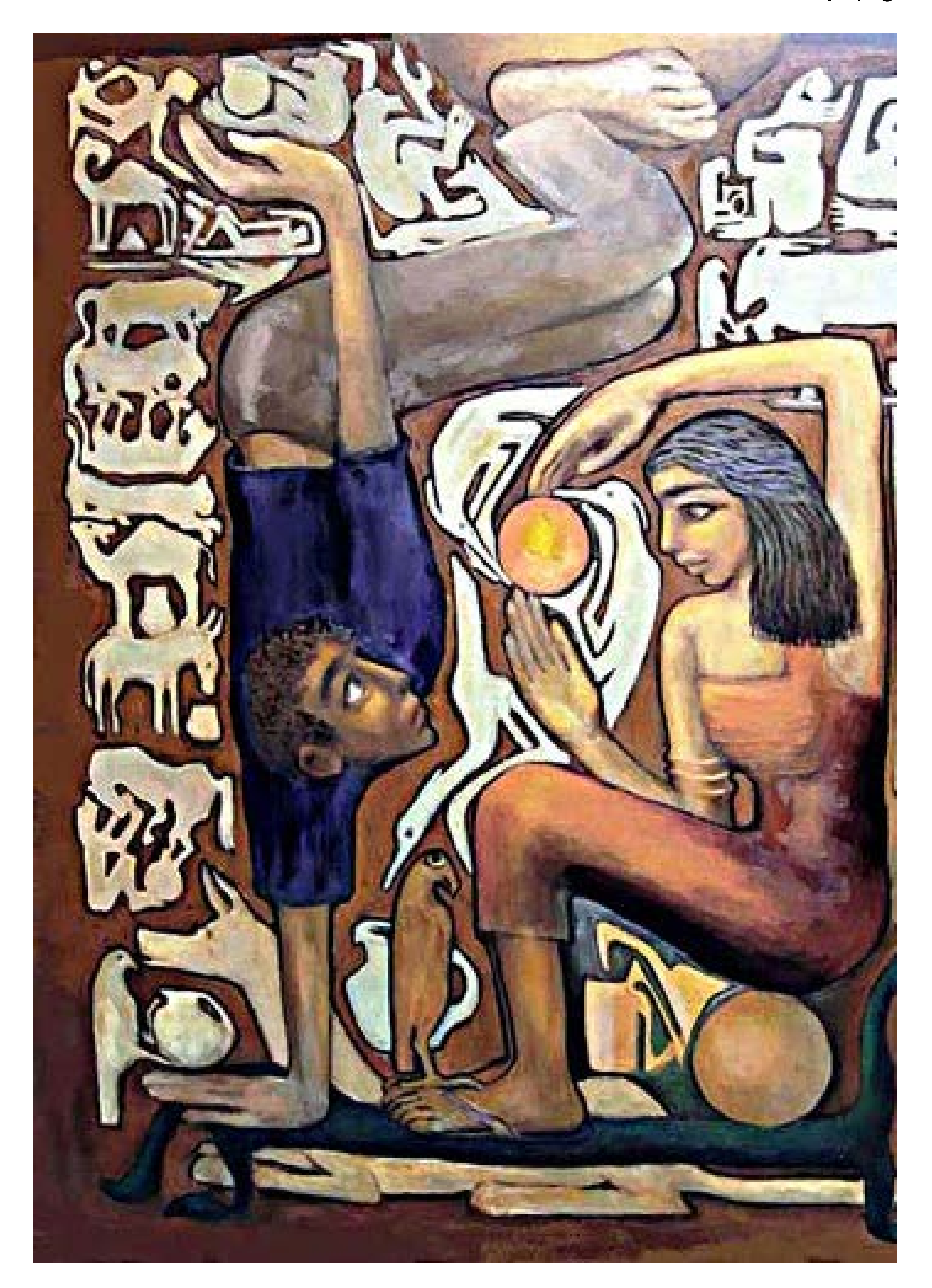
هؤلاء الحطَّابون في الغابات البكر والنجارون لخشب الصباحات التي يقتنصها الندى.

مدارج السرد المعلقة

تتمرد غفران طحان على الأشكال الحكائية المعتادة برغبة الإطاحة بالنموذج السردي المألوف وما تأسس عليه من نظريات وقوانين هي أشبه بالدساتير القائمة، تنشر بوليسها ومخابراتها من أجل التدقيق في درجة الانضباط لتعاليم السرد التي وضعها المنظرون، لقد رمت غفران طحان عرض الحائط بكل هذا وانصرفت نحو الكتابة متحررة من كل قيد، وإذا بها تعمد إلى تطريز على غاية من البساطة والهشاشة، أو هكذا سوف يبدو في ظاهره من خلال مخطط هيكلي غير متداخل وأبعد ما يكون عن التعقيد، فالرواية قائمة على واقعة واحدة في ظرف زمني لا يتجاوز الأربع وعشرين ساعة (كما هو شأن يولسيوس لجويس)، وهناك شخصيتان يتداولان على سرد هذه الواقعة الوحيدة، كل واحد منهما حسب منظوره: نورس من جهة وسوسنة من جهة أخرى. أما المكان فلا يكاد يتجاوز حلب القديمة؛ فعنوان «فاصلة بين نهرين» هو العنوان الأجدر لهذا العمل الأدبي، فهو بالفعل فاصلة صغيرة جدًا من حياة شخصين عمدت الكاتبة إلى تحويلها إلى لقطة زوم من خلال حدث عرضي ألا وهو العثور على جثة ملقاة عند باب الشقة، هذا هو الحدث النواة، غير أن الأمر لن يتوقف هنا، فلقد استثمرت غفران طحان عدة موتيفات أخرى لتوسيع شبكة روايتها فقامت بتوظيف الحلم، التداعيات، الهذيان، القصيدة الشعرية، الاسترجاع بكل أنواعه، والأهم من كل هذا أنها وظفت تطبيقات منصات التواصل الاجتماعي بشكل ذكي لدفع السرد وتعميق مجراه، فلجأت لاستعمال محرك الأخبار الرئيسي للفايسبوك، وتطبيق المراسلة فيه، كما عولت على تطبيق اليوتيوب كأداة حكائية تخدم مسارات القص، والاستعانة طبعًا بتقنيات الهاتف الذكي وما يمكن أن توفره من إمكانات في توسيع دائرة الحكي؛ تقترح غفران طحان إذًا عدة سردية مغايرة، وقد أثبتت جدارة في توظيفها ارتقت لمرتبة الجرأة، مستعملة أدوات مختلفة تمامًا، فهي بمثابة مدارج السرد المعلقة التي جعلت القارئ يلهث وراء سير الأحداث المتناسلة من الحدث الأول، هذه الأحداث التي نجحت الكاتبة في تحويلها إلى أحداث رئيسية متعلقة بمسيرة عائلتين حلبيتين من ديانتين مختلفتين: الإسلام والمسيحية، ومنطلقة من الأجداد الأوائل وصولاً إلى جيل اليوم ونظرته للحياة والوجود. فتعود للأصول الأولى للاستقرار في حلب عاصمة الخلافة الحمدانية وثاني المدن السورية بعد دمشق، والمدينة المفتاح فيما يدور من حرب مخدوعة في سوريا الآن، ومن تلك الإرادة الأولى للتعمير والاستقرار في حلب إلى الإرادة اللاإرادية للفرار منها، بما أنها أصبحت محرقةً وخرابًا.

توصلت غفران الطحان لسرد كل هذه المسيرة بلغة شعرية مكثفة، معولة على قدرات شخوصها الذين هم في الأصل فنانون يعيشون في هذا الوجود بشكل فني؛ غير أنهم وجدوا أنفسهم في مواجهة واقع مأسوي، هو في الحقيقة جثة حاولت هذه الرواية أن تعيد لها الحياة ○





غفران طحان

(سورية)



الكتابة.. تلك التي أنقذتني.. (شهادة إبداعية)

عندما كنت صغيرة كنت ألزم جدَّتي التي كانت تجعل من سهراتنا حفلةً من خيال، كانت حكاياتها لا تنتهي، ومع أنَّ بعض الحكايات كانت تتكرَّر، إلا أنَّ جدَّتي كانت قادرة على جعل الشخصيات تتصرَّف بشكلٍ مُغاير عمَّا كانت عليه في حكاية الليلة السابقة، كنت أُفتح عقلي وقلبي لكلِّ هذه الحكايات، وقبل النوم أصوغ للشخصيَّات عوالم جديدة، أذكر أنني جعلت لـ«أحمد الكسلان» أجنحة تجعله يؤدِّي كلَّ ما يريده من دون أن يبذل أيَّ جهد.

رحت أستخدم هذه الموهبة في حكايات أقصُّها على الأصدقاء، صرت أحكي بيقين لا لَبْسَ فيه عن قزم يشاركني غرفتي، أحكي يومياته وتفاصيل حياته، لا أعرف لِمَ جعلت من شريكي قزمًا ولم أتحدَّث عن قطَّة أو عن أيِّ حيوان يمكن تربيته. بنت جيراننا نقضت قصصي كلَّها حين أخبرت زميلاتي في المدرسة أنني أسكن في بيت صغير، وأنني أنام مع إخوتي الخمسة في غرفة واحدة، وأننا لا نملك حتى تلفازًا، وأنني أكذب في كلِّ ما أقوله!

صديقة واحدة فقط قالت لي: أحبُّ حكايات قزمكِ حتى ولو كانت كذبًا. وكنت معها أستمرُّ في خلْق حكايات صديقي القزم: «فرفور».

أذكر أنني أخبرت جدَّتي بما حدث، فأفسحت لي مجالًا لقصِّ حكاياتي المجنونة على إخوتي الذين كانوا يضحكون منِّي حين أتلعثم، أو أحاول تقليد صوت الوحش. ولكنَّ جدَّتي كانت تصرُّ على أنَّني خليفتها، تحكي لي القصص في الليل عندما أنام بالقرب منها، لأحكيها أنا لإخوتي. أتقنت فنَّ الإلقاء ومسرحة الحكايات، وكنت دائمًا أخترع نهاية أخرى للقصص، تضحك جدتي وهي تسعل، وتقول: ليست هذه هي النهاية أيتها الشقيَّة.

في المرحلة الإعداديَّة كان الأمر مختلفًا، فلم تعد تلك القصص تجعلني من الطالبات المميَّزات، كانت الفتيات من حولي مشغولات بقصص الحبِّ، وأنا لا أملك أن أصوغ حكاية كهذه، كنت أرتجف حين يتحدَّثن أمامي عن علاقاتهنَّ. بل إنني كنت أشعر بأنني أخسرهنَّ مع تلك القصص، رحت أنغمس في الرسم، هوايتي الأخرى، وأبدع في مادَّة التعبير، كانت مواضيعي مَثار إعجاب معلِّمة اللغة العربية دومًا، تعلِّقها على لوحة الإبداع في الصفِّ، وتطلب من الطالبات تقليدي، ولكنني كنت أتلعثم، وأرتجف، ويضيع صوتي حين تطلب مني قراءة الموضوع أمام الصديقات، وكأنَّني مع ابتعادي عن اختراع الحكايات فقدت مهارتي في الإلقاء.

القراءة كانت التفصيل الذي رافق عالَمي دومًا، بدءًا من قصص المكتبة الخضراء التي كنت أحفظها وأحكيها

لإخوتي، مرورًا بالقصص الإسلامية التي كانت تصلنا كهدايا من المعلِّمات في المدرسة، أو القصص التي كنت أستعيرها من بيت صديق والدي، أو من مكتبة المدرسة. ولكنَّ هديةً جميلة حلَّت في منزلنا، جعلت من أيامي ملوَّنة بتفاصيل مدهشة، حين حمل زوج عمتي حقيبةً كبيرة ممتلئة بالكتب إلى بيتنا، وقال لأبي: «هذه للأولاد». حينها رحنا نتعرَّف إلى الكتب، وننتقي منها ما يهمُّنا، قلت لإخوتي: «سأقرؤها كلَّها»، سخروا مني، وقالوا: كم أنت مدَّعية!

وبدأت بالقراءة، كان العمل الأول الذي قرأته هو رواية (البؤساء) لفيكتور هوجو، الرواية بأجزائها الثلاثة أخذت مني أسبوعًا واحدًا، أنا ابنة الثانية عشرة، عشت مع جان فالجان تفاصيل البؤس كلِّها، تعاطفت معه، وبكيت من أجله، ورحت أصوغ في خيالي لعالمه احتمالات تتلاقى في أحيان كثيرة مع ما كتبه الروائي، أراه في نومي، أجالسه حين تنقطع الكهرباء، وأتخيَّل كفيه الكبيرين الحانيين، وعلاقته بـ«كوزيت»، ونهايته التي جعلتني أبكي لأيام، كنت قد وعدته بأنني سأجعل له نهاية أخرى، نهاية سعيدة، ولكنني عندما كبرت، وبدأت بالكتابة، عرفت أنَّ النهايات السعيدة نهايات سخيفة، ولا تليق بشخصية عظيمة كـ«جان فالجان».

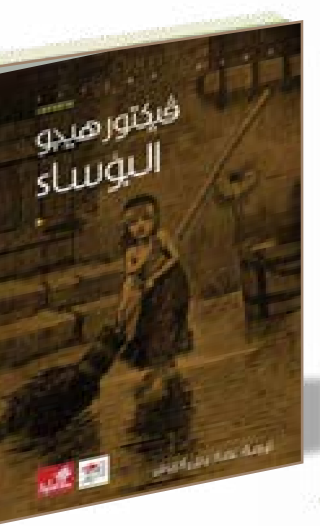
أكملت قراءة كتب الحقيبة الكبيرة كلَّها خلال أربعة أعوام، كنت أقرأ كلَّ كتاب ثلاث أو أربع مرَّات، لأفهمه إن كان كتابَ فِكْرٍ أو فلسفة أو تاريخ، ولأعيد تفاصيله الجميلة إن كان رواية. أذكر أنني بعد أن أنهيت قراءة كتاب (الأمير) ذهبت لأختي الكبيرة التي كانت تحضِّر لزفافها، وقلت لها: لقد قرأتها كلَّها! قالت: ماذا قرأت؟ قلت حقيبة الكتب، ضحكت وقالت: وما همِّي بكتبك! تعالي واكتبي لي رسالة جديدة وجميلة لخطيبي، وزيِّنيها بالرسوم الجميلة كما تفعلين دومًا. تعالي سأُملي عليك ماذا تكتبين، خطُّك أجمل من خطِّي، وتتقنين صوغ العبارات. ثمَّ أضافت ساخرة: فوائد كتب الحقيبة!

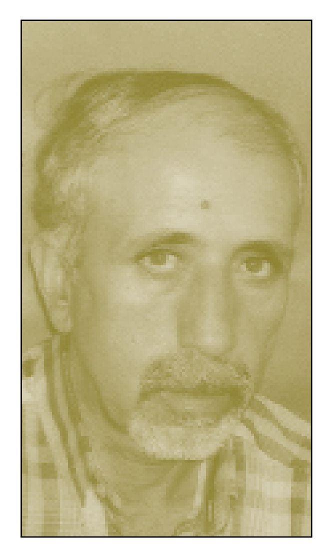
وعيت في السادسة عشرة من عمري أنني أستطيع أن أحوِّل كلَّ تلك الحكايات التي تدور في رأسي إلى قصص جميلة كتلك التي قرأتها، وأنني أستطيع أن أقول فيها كلَّ ما لم أستطع قوله بالرَّسم، وأنني أمتلك لغة جيدة، ومخزونًا معرفيًّا لا بأس به، فكتب الحقيبة تشهد لي، بل إنني مدينة لأوراقها الصفراء بالكثير. اشتريت بمصروفي الذي كنت أدَّخره منذ سنة دفترًا بأوراق ملوَّنة، أقلامًا جميلة، وألوانًا غير تلك التي يشتريها لنا والدي كلَّ عام، والتي كنت أسرقها من إخوتي هي ودفاتر الرسم، لأرسم ما يحلو لي. في ذلك العام، تركت لهم دفاترهم وألوانهم، وانشغلت بدفتري الجديد، وتجربتي الجديدة.

أوَّل قصة كتبتها كانت عن القزم فرفور، ذلك الذي رافقني عندما كنت صغيرة، كانت القصَّة عبارة عن رسالة أَرسلها لي من الصين، يخبرني فيها أنَّه تزوَّج وكَوَّن أسرته، وأنَّه يستعدُّ مع عائلته لزيارتي، عندما قرأت القصَّة لجدَّتي قالت: هؤلاء قوم يأجوج ومأجوج.. بقصتك هذه تجعلين يوم القيامة يقترب! ارتجف قلبي، ورحت أتذكَّر كتاب أهوال يوم القيامة الذي كان من ضمن ما قرأته من كتب الحقيبة، وقرَّرت أن أحرق القصَّة كلَّها، وألغي وجود القزم فرفور من رأسي، مزَّقت الورقة بهدوء من الدفتر الملون، ورميت بها في المدفأة، ولكنَّ تفاصيل زيارة القزم لمنزلنا مع











خالد الجبور



سعد الدين كليب

فيكتور هيجو

أولاده لم تكن تفارقني، فرُحت أكتبها في آخر ورقة من دفتر اللغة العربية، وأمزِّقها بعد أن أقرأها لنفسي، أثني عليَّ، ثمَّ أرمي بها في المدفأة. لاحظت معلِّمة اللغة العربية أنَّ حجم دفتري يصغر، وأنني أتلهَّى خلال الحصة بكتابة أشياء أخرى غير متَّصلة بالدرس، فأنَّبتني أمام طالبات الصفِّ، ولم تعد تهتمُّ بما أكتبه من مواضيع.
تركت الكتابة بعد هذه الحادثة، وعدت للاهتمام بدروسي، وبدأت بكتابة المواضيع المتعلِّقة بالشعر العربي القديم، وقد سحرني عمرو بن كلثوم، والشنفرى، رحت أحدِّث جدَّتي عنهما، وأحكي قصص سيِّد تغلب الذي قتل ملكًا لأنَّه أساء لأمِّهِ، وسيرة الصعلوك الذي تمرَّد على قومه، وكلاهما شكَّلا مادَّةً لخيالي أحكي كلَّ يوم عنهما قصَّة جديدة.
عدت إلى الكتابة مع دخولي الجامعة، ورحت أكتب الشعر بداية، ولكنني كنت أكتب النصَّ على ورقة بيضاء، أقول: «إنْ أعجبني أنقله إلى الدفتر الملوَّن الذي لم أكتب فيه شيئًا بعد قصَّة القزم»، ولكنني لم أنقل أيَّ قصيدة إليه، كلُّها كانت بالنسبة لي ثرثرة لا قيمة لها.
إلى أن تجرَّأت يومًا، وفتحت الدفتر الملوَّن، وكتب قصَّة بدفقة واحدة، وكأنني كنت أسكبها سكبًا، لم أرفع رأسي لنصف ساعة، ولم أُرِحْ يدي. خمس صفحات ممتلئات بحبر أزرق يأخذ شكل كلمات على المتن، ويرشح ببقع كبيرة على الهوامش. أغلقت الدفتر بعد أن فرغت، وخبَّأته بعيدًا عني، ونمت من دون أن تحضر أيُّ شخصية من الشخصيات التي أبدِّل لها مصائرها كلَّ يوم إلى خيالي.
في الصباح فتحت الدفتر، وقرأت القصَّة، أُصِبتُ بصدمة، وخشيت أنني لست الكاتبة، قرأت القصَّة لجدَّتي، فقالت: من أيِّ جريدة تقرئين؟! شعرتُ بالخوف، تراني نقلتُ القصَّة من مكان ما! قرأتُ القصَّة لصديقة لي، فقالت: قصَّة جميلة، من الكاتبة؟ خفتُ أكثر، وقلت لها: لا أعرف. ولكنني في الليل، أعدتُ قراءة القصة، وتذكَّرت كيف كتبتُها، وكيف أنَّ البطلة كانت في خيالي منذ زمن.
كرَّرتُ التجربة لمرَّات، وتجرَّأت بالإفصاح عن اسمي أمام الصديقات والأصدقاء، وأمام جدَّتي أولًا، جدّتي التي صفَّقت لي، وقالت: «قلت سابقًا بأنَّك ستكونين خليفةً لي، بل ستتفوقين عليَّ».
ولكنني ورغم ازدياد ثقتي بنفسي، وتَمَكُّني من أدوات الكتابة، لم أتجرَّأ على نشر قصة واحدة في أيِّ مكان، بل إنني رفضت المشاركة في أمسيات الجامعة، كنت أبتعد عن كلِّ من يؤكِّد أنني كاتبة، أؤكِّد لصديقاتي، أكتب لكنَّ فقط.
حتى منحت القصَّة الأولى التي رضيت عنها تمامًا جواز عبور إلى أحد أساتذتي في الجامعة، أثنى عليَّ، وبدأتُ أثق بنفسي أكثر، وأثابر على القراءة والكتابة بشكلٍ غزير، تحوَّلتِ الكتابة إلى هاجسٍ يسرقني من دراستي، من أهلي، من أصدقائي، رحت أتعامل مع الناس من حولي كشخصيات في قصصي، وأرسم لهنَّ المصائر المتعدِّدة، كنت أنهمك بمراقبة المارَّة والباعة، والأطفال، وأكتب بغزارة، وكأنني أعوِّض ما فاتني من وقت، أقول: تأخَّرت.. تأخَّرت كثيرًا.

بدأت بالنَّشر في الجرائد المحليَّة، ومن ثمَّ في المواقع الإلكترونية، حيث تعرَّفت إلى عدد كبير من الأدباء الذين قدَّموا لي الدعم الكبير، تحديدًا الرّوائية السوريَّة الكبيرة (إبتسام تريسي) وكان أن نشرتُ مجموعتي القصصيَّة الأولى «كحلم أبيض» في دار تالة للنشر في دمشق عام 2009، لاقت المجموعة رواجًا بين الأصدقاء في مختلف أنحاء الوطن العربي. وفوجئت ببعض التعليقات التي أسقطتني من العلوِّ الذي وضعتُ نفسي فيه، فقد أشار الكثيرون إلى أنني أكتب بلغة شاعريَّة، وأنَّ قصصي تبتعد عن السَّرد، وتغرق في اللغة، وأنني أكتب قصصًا حالمة، بعيدة عن الواقع، ولكنني كنت متمسِّكةً برأيي، واثقة ممَّا أكتب.

وكانت الحرب السوريَّة نقطة تحوُّلٍ حقيقيٍّ في تجربتي مع الكتابة، حيث قطعتْ ذلك الحلم الذي أصعد نحوه، وأعادتني إلى واقعٍ مُغرِق في السَّواد. عشتُ الحرب بكلِّ تفاصيلها، عشت النزوح، العتمة، العطش، الخوف، الموت الذي بات حديثًا يوميًّا، الغربة التي احتلَّت الوطن، وبدأت الكتابة تعني لي شيئًا آخر، صارت سقفًا يحميني، وحائطًا يسندني، وحبلًا يشدُّني، وأمانًا يقيني من ارتكاب حماقة ما.

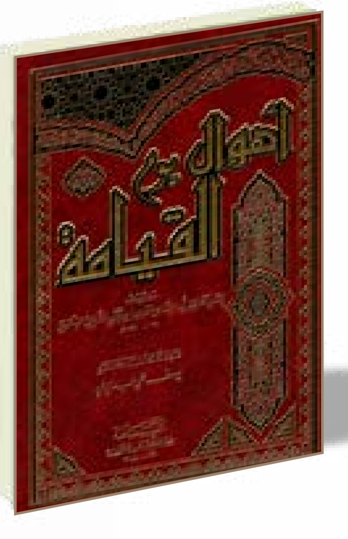
ولكنني عدلتُ عن عادتي في ممارسة الكتابة كفعل يوميٍّ، صار الأمر يقتصر على بعض المنشورات على صفحتي على الفيس بوك، أمَّا كتابة القصَّة، فكانت تحتاج منِّي الكثير من التأنِّي والمراجعة والتعب.

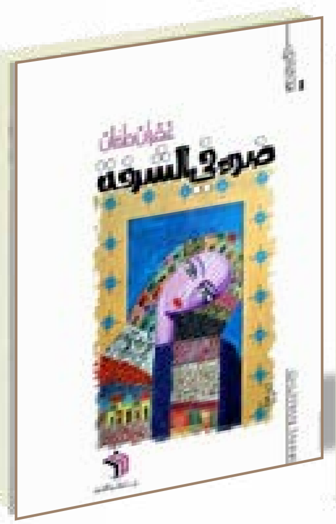
في عام 2014 أصدرت مجموعتي القصصية الثانية «عالم آخر يخصُّني» عن دار نون4 للنشر في حلب، والتي تنوَّعت بين قصص قديمة وقصص من واقع الحرب، والتي بدأتُ فيها أتخفَّف من اللغة، وأنحو نحو السَّرد بشكلٍ أكبر، وأمضي باتجاه الواقع.

ولكنَّ اللغة كانت تلحُّ عليَّ، تسرقني نحو الشعر مجددًا، فأنقذت بعض نصوص النثر، وضمنتها في كتاب «حلم يغفو على مطر» صدر عن دار أرواد للنشر والتوزيع عام 2015، كان استراحةً لُغويَّةً يسكنها الشعر، وإن كنت أنفيه عن نفسي.

ورغم كل ضغوطات الحرب، وتفاصيل الوجع اليوميِّ الذي عشناه في حلب، كنت أثابرُ على القراءة كفعلِ مقاومة لا أملك غيره، أقرأ كما أتنفَّس، وأكتب بهدوء وحذر، أستعين بأساتذتي لتقييم ما أكتب كالدكتور الشاعر سعد الدين كليب، والدكتور والقاصّ المغربي عبد العزيز غوردو، والشاعر والقاص الفلسطيني الأستاذ خالد الجبور، كانوا رعاةً لي، لا يبخلون عليَّ بالمشورة، ويدعمون تجربتي بكثير من النقد والتَّوجيه، والإشادة حين أستحقُّ.

وحلَّت الحرب كثيمة أساسيَّة في تجربتي الأدبية، وكان لا بدَّ لها من ذلك، هي اللئيمة التي لا تترك لنا فرصةً للتنفُّس خارجها، وكانت تجربتي القصصية الثالثة «أزرق.. رمادي» الصادرة عن سلسلة الإبداع العربي في الهيئة المصرية للكتاب عام 2020، وكانت المجموعة نقلة نوعية في أسلوبي القصصي، وتجربة أعتزُّ بها، غير أنَّها لم تلقَ ما تستحقُّه من الحضور كونَها صدرت في عام منحوس، العام الذي تزاحمت فيه المصائب، واحتلَّ فيه فايروس كورونا الحضور الأقوى، الموت الذي جاء في لون جديد، لم نشعر نحن السوريِّين بغرابة في حضوره، بل كان تجربةً جديدة







نطلق عليها اسم «الموت الأبيض»، الموت الذي لا تتدخَّل فيه الحرب.

خلال فترة الحجر الصحِّي، دخلتُ عالم الكتابة الروائيَّة، وكانت تجربتي الأولى المكتملة رواية «فاصلة بين نهرين» التي صدرت عن دار موزاييك للدراسات والنشر في تركيا عام 2021.

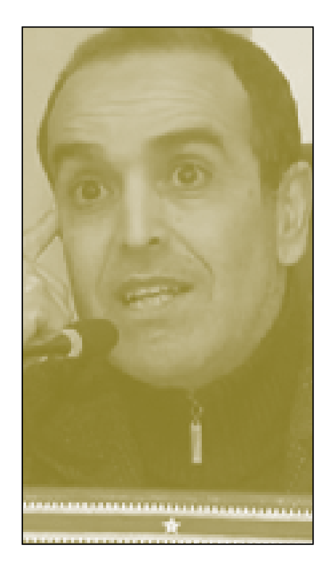
كنت قد وعدتُ نفسي بالتزام الكتابة القصصيَّة، وكنتُ أشعر بالغبن حين يسألني الأصدقاء بعد كلِّ إصدار قصصي جديد: «متى ستكتبين رواية؟» وكأنَّ كلَّ ما كتبته لا شيء! وكأنَّ الرواية هي النوع الأدبيُّ الوحيد المقروء في هذه البلاد.

كنت أؤكد بأنَّ من يكتب القصَّة سيكتب الرِّواية بكلِّ سهولة، فالقصَّة هي الأصل، وكنت بيني وبين نفسي أحاول، تِسعَ عشرة تجربة للكتابة الرِّوائية، وكلُّها لم تنجح لسبب ما، في معظمها كان السبب عدم اقتناعي بالفكرة، وفي بعضها كان السبب أخطاء تقنية فادحة، فبعد أن تعوَّدتُ الكتابة على الحاسب، لم أعد أكتب على الورق، بل إنني فقدت تلك المهارة.

خلال فترة الحجر الصحِّي، والخوف العالمي من ذلك الموت القادم، جعلنا نصدِّق الخوف، ونلتزم البيت، تجربة جديدة بالنسبة لي، قرَّرت استغلالها في الكتابة، وأمام الحاسب ظهرت شخصيَّة نورس، تلك الشخصيَّة التي كانت تزورني منذ سنوات، فأتحدَّث إليها، وأحاورها، ثمَّ أعيد دفْنها في عمق الذاكرة، هذه المرَّة كان نورس أكثر قوَّة، وأعلن عن نفسه بصوتٍ مرتفع، وقرَّر أن يظهر في قالب جديد، وتجربة سرديَّةٍ جديدة، وكانت الرواية من اختياره.

للمرة الأولى منذ سنوات طويلة ألزمتُ نفسي بالكتابة اليومية، حدَّدت لنفسي موعدًا بعد صلاة الفجر، ورحت أصدِّق كلَّ ما يخبرني به نورس وصديقته سوسنة، رحت أعمل معهما، بل لديهما، أخبر العالم بقصَّتهما، وهما يعيثان خرابًا في عقلي، كلُّ شيء في عالمي تَمَحوَرَ حولهما، وخلال أربعة أشهر كانا يحتلّان تفكيري بشكلٍ كامل، حتى انتهيت من كتابة الرواية، واستراح كلٌّ منهما على طريقته، أو ربما على طريقتي.

قرأتُ الرِّواية لمرَّات، وقرأها الأساتذة والأصدقاء، وقد التزمتُ بالنصائح والملاحظات، قبل أن أدفع بها راضية عن تجربتي الأولى في عالم الرواية، تجربة حاولتُ فيها تجنُّب الاستطراد والحشو، تجربة كنت معها مقصَّ



عبد العزيز غوردو

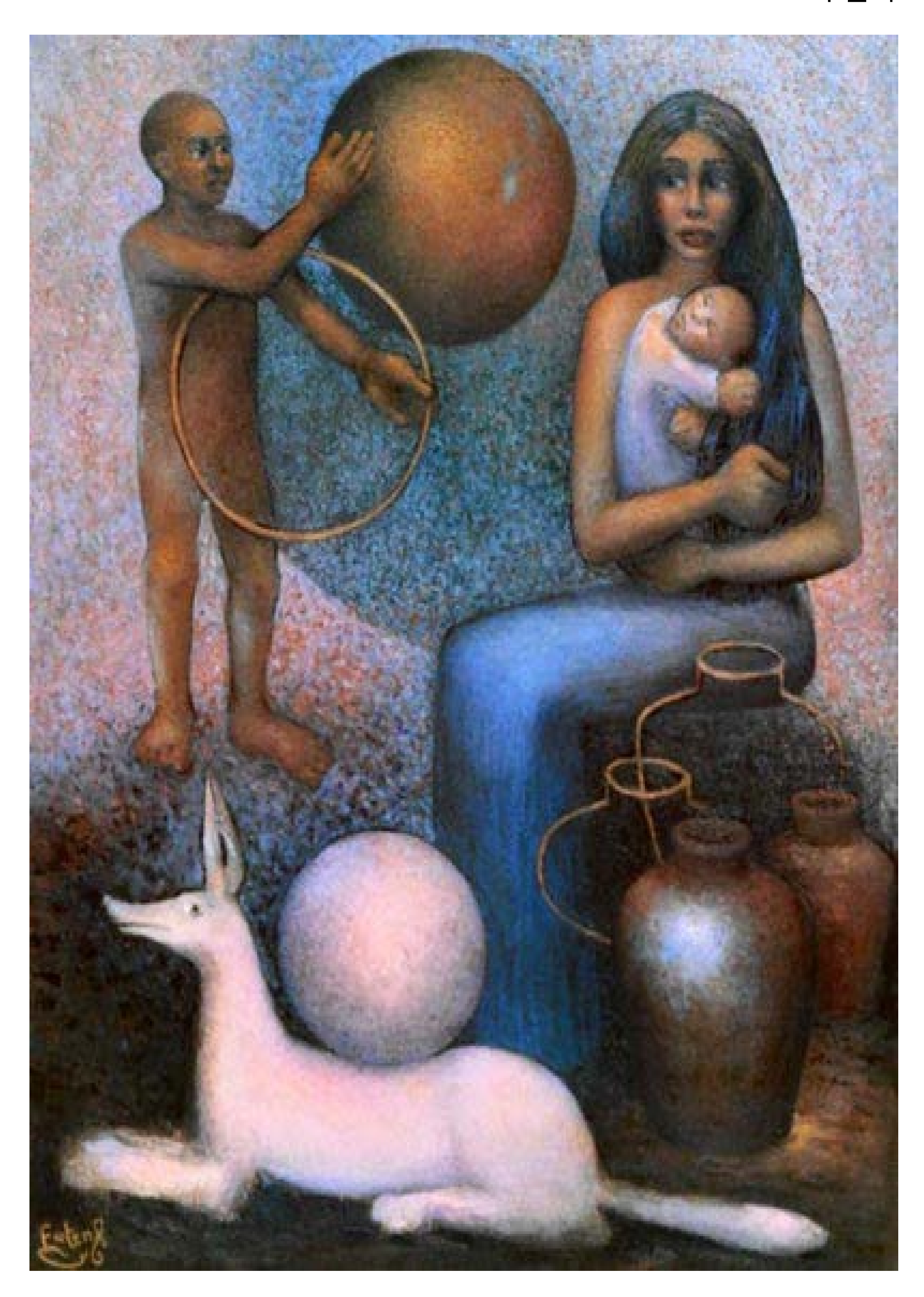
إبتسام تريسي

رقيب على كلِّ جملة زائدة، فحذفت الكثير، وجاءت الرواية قصيرة في 160 صفحة.

لم أترك عالَم القصِّ بالتوازي، بل إنَّ الشخصيات القصصية كانت تحتفل في رأسي، وتثير الفوضى حتى أكتبها، فأصدرتُ في العام نفسه مجموعتي القصصية الرابعة «ضوءٌ في الشرفة» عن دار نرد للنشر والتوزيع في ألمانيا.

ما زلتُ أحتفظ بدفتري الملوَّن في مكتبي، الدفتر الذي ما زالت مِزَق القصَّة الأولى تظهر فيه، قصَّة القزم الذي ما زال يلحُّ عليَّ لكي أكتبَه قصَّةً للأطفال، وأعده بأن أفعل يومًا. تمتلئ صفحات الدفتر بالقصص التي لم تحظَ بكتابٍ آخر لتولد فيه، حيث تنام مطمئنَّة هناك، أعود إليها بين حينٍ وآخر، وأخبرها بأنني القارئة المخلصة لها.

مدينةٌ بالشُّكر لجدَّتي ولكلِّ قصصها التي كانت أوَّل درجة أصعد عليها لأصل، مدينةٌ للقَزم الذي رافق حكاياتي، مدينةٌ لحقيبة الكتب الممتلئة، لكلِّ كتاب قرأتُه، وكلِّ كاتبٍ تعلَّمتُ منه، مدينةٌ للكتابة التي أنقذتني وما زالت، للشّخصيات التي تسرقني مني، وتعيدني إليَّ (غفران) جديدة ●


Faten



تجديد الخطاب

جامعاتنا "الحديثة".. | جمال عمر

الرحلة الصوفية الأندلسية.. | د.علي كرزازي

جمال عمر



جامعاتنا «الحديثة».. وأزمة تجديد الخطاب الديني

-1-

مر ألف وأربعمائة عام هجري على مقتل الإمام علي بن أبي طالب (599/ 23 قبل الهجرة – 661/ 40 هجري). ومن ينظر إلى ساحات صراعات المسلمين الآن، يتصور أن هذه القرون لم تغير شيئًا تقريبًا، وكأن الزمن لا يتحرك، أو بتعبير أدق، وكأن زمن وعي المسلمين بالتاريخ وفي التاريخ ووقائعه لم تتحرك، فيتصارع المتصارعون على نفس المسائل وتقريبًا نفس القضايا، بل وبنفس الحجج الماضية. والاختلاف الوحيد هو «حداثة» وسائل وأدوات وساحات الصراعات بل الخناقات. وبعد ما يزيد عن قرنين تقريبًا من محاولات التجديد الديني بأشكاله ومراحله التقليدية في القرن الثامن عشر، أو في أشكاله الناتجة عن تحديات غزوات الحداثة الغربية العسكرية، أو تحدياتها الاجتماعية والثقافية والسياسية، خلال القرن ونصف الماضيين. بل وبعد ما يزيد عن قرن تقريبًا من تعليم وجامعات «مدنية» «حديثة» في بلاد المسلمين، ما زالت ثمار هذا التجديد ضعيفة وجزئية، بل وجافة، استطاع ويستطيع خطاب التقليد أن يُهمشها، ويحتويها. فما هي أزمة خطاب أو خطابات التجديد الديني عند المسلمين؟ وبالتحديد: لماذا فشلت جامعتنا «الحديثة» في تحويل الدين كموضوع للفهم والدرس العلمي، يتجاوز هذه الصراعات والسجالات بين فرق ومذاهب المسلمين؟

كانت حركات التجديد في القرن الثامن عشر، هي رد فعل على التغيرات التي شهدتها مجتمعات المسلمين من ضعف وتفكك اجتماعي في القرون السابقة،

فكان رد الفعل هو نوع من التمرد على التقليد المذهبي، الذي أصبحت فيه مذاهب المسلمين في الفقه وفي المعتقدات، هي بمثابة قلاع، يدافع عنها أتباعها ضد مذاهب المسلمين الأخرى، وأصبح التقليد داخل المذهب الواحد لأئمة المذهب، بمثابة دين يُتدين به، فتجمدت المذاهب فكريًّا. فكانت ردود الفعل هي مواجهة هذا التجمد بمحاربة «البدع» التي دخلت على الدين، وبالعودة إلى الدين «الأصلي» دين ما قبل المذاهب، التي أصبحت هي ذاتها الدين.. والعودة إلى الأدلة النصية المباشرة من نصوص ومن مرويات منسوبة للنبي ومنسوبة للصحابة وللتابعين، الذين هم الأجدر على فهم الرسالة. والتخلص من كل القواعد الفكرية وتراتب الأدلة وتراكيبها التي وضعتها مذاهب المسلمين، فخلقت «بدعًا" و"ضلالات" وحرَّفت في دين اللّه، دين الفطرة، ببساطته، التي كان عليها النبي وصحابته وتابعيهم، عبر رفض قواعد التفكير الفقهي المذهبية، واستخدام "فقه الدليل"، النصي المباشر.

فحاول محمد بن عبد الوهاب (1703/ 1115 –1791/ 1206) التواصل مع الجذر القديم الذي كان يتمرد على المذهبية، سواء من نصوصية الإمام أحمد بن حنبل (780/ 164– 855/ 241) ، والتأسيس الفكري والعقيدي الذي قام به الإمام ابن تيمية (1263/661– 1328/ 728) وتلميذه ابن قيم الجوزية (1292/ 691– 1350/ 751)، لمذهب الإمام أحمد بن حنبل. لكن ابن عبد الوهاب، تحالف مع الأمير لكي يتم فرض هذه التصورات بالقوة، فيتم الاستقرار بالعودة إلى «الشريعة» وعقوباتها، بقوة أمير حازم، يحارب البدعة الدينية بقوة السيف. فكان التعدي على العتبات الشيعية وعلى أضرحة ومقامات الصوفية، فالدليل النصي من المرويات المنسوبة للنبي تعكس طبيعة الحياة البدوية في الحجاز في القرن السابع الميلادي، والتي لم تختلف كثيرًا عن الحياة في نجد في القرن الثامن عشر.

لذلك فربما لطبيعة الحياة الثقافية وتراثها في الهند الذي يختلف عن الحياة في نجد، كان رد فعل شاه ولي اللّه الدهلوي (1703–1762م) على التحدي مختلف؛ حيث كان يشيع التصوف ويشيع المذهب الحنفي، وتوجد أديان أخرى غير الأديان المنصوص عليها في المصحف. ورغم أن الدهلوي اختصر الإسلام في "الشريعة" كما فعل ابن عبد الوهاب، ونظر إليها كأداة ضبط وربط لمواجهة التفكك الاجتماعي، ومحاربة التغيرات الاجتماعية على أنها «البدع»، بل واعتماده كذلك على النصوص مباشرة، فإن هذه الجهود في القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر لم يظهر لها بصورة كبيرة خطر تحدي الحداثة الغربية بعد، فكانت عودة لأصول بمحاربة «البدعة».

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ أصبح الخطر الغربي وتحديه الحضاري مباشر وواضح، وجاثم من خلال السيطرة الغربية المباشرة وغير المباشرة عبر النفوذ الغربي، وعبر عمليات الاحتلال العسكري المباشر، بل وتجلى عجز الإجابات المبثوثة في كتب التراث ومقالات وآراء السلف أمام خطر الحداثة وفتنتها، وأمام التحدي الثقافي للتيارات الفكرية الغربية؛ فكان تيار الإصلاح الديني بكل روافده، تيارًا يحاول مقاومة جمود التقليد، بالعودة إلى السلف الصالح أيضًا، مثل سابقه، ولكن السلف هنا كان السلف وقت تأسيس العلوم في ثقافات المسلمين أيضًا وليس سلف الصحابة والتابعين وتابعيهم فقط. ولكن هذا التيار أيضًا حاول تحديث الفكر الديني عند المسلمين، تحديثًا يواكب العصر. وفي نفس الوقت يقاوم خطر الاستعمار الغربي، سواء مقاومة سياسية، عبر السعي لوحدة المسلمين سياسيًّا، سنة وشيعة، كما سعى السيد جمال الدين الحسيني الأفغاني (1838–1897)، أو عبر مقاومة التقليد والغرب عبر التربية والتعليم وتحديث الفكر وتقديم فهم جديد للنصوص القديمة يتوافق مع منتجات العلوم الأوروبية الحديثة، مثل محمد عبده (1849– 1905) وأحمد خان في الهند (18017– 1898).

–2–

نتيجة لاهتمام تيار الإصلاح

الديني بالتعليم والتربية، ونتيجة لشبه الفشل في تحديث مؤسسات التعليم الدينية التقليدية مثل التعليم في الجامع الأزهر، أن كان الاتجاه لإنشاء مؤسسات تعليمية حديثة، تواكب العصر، مؤسسة لا تقتصر على المسلمين فقط، بل تكون جامعة، وطنية، جامعة يكون غايتها العلم، مثل مدارس أوروبا وجامعاتها. ورغم أن جامعات أوروبا والغرب العريقة، كانت في ذاتها مدارس دينية تدافع عن دين أو عن مذهب أو عن معتقدات طائفة دينية، مثل مدارسنا الدينية التراثية، فإن مدارس أوروبا استطاعت الحداثة أن تتولد من داخلها، فانتقلت هذه المدارس، من الدفاع عن دين أو عن معتقدات طائفة ما ضد الطوائف الأخرى وضد الأديان الأخرى، إلى أن تُصبح دراسة الدين بها دراسة من أجل الفهم والاستيعاب، بل ولم يعد الدين فيها هو مصدر المعرفة ومورد العلوم، بل أصبح الدين ذاته موضوعًا للمعرفة ومادة للبحث النقدي، وليس مجرد جدل وسجال دفاعًا عن العقيدة الصحيحة ضد خصومها من الأديان الأخرى والمعتقدات الباطلة.

أقول رغم أن الحداثة هي فعل تجاوز من داخل هذه المؤسسات الدينية، التراثية، الغربية، فإن التحديث عندنا، تقريبًا ترك القديم على حاله، ولم يحاول تحديثه، وأقام بجواره مسارًا موازيًا، مسارًا ننقل من خلاله تجربة التحديث الأوروبية، نقل نموذج كامل، سابق، ننقله على الجاهز، لتصبح الحركة في وعينا حركة بين متجاورين؛ القديم الموروث والحديث المنقول، ويصبح التحديث عبارة عن نقل وتقليد. وبالرغم من أن الحداثة هي في لبها حركة ضد التقليد، فإن التحديث عندنا أصبح تقليدًا، مما جعل حركتنا تصير تحديثًا بلا حداثة، وتجديدنا عبارة عن تجاور بين بنيتين تُكبل كل منهما حركة الأخرى. فتقريبًا لم تتكون



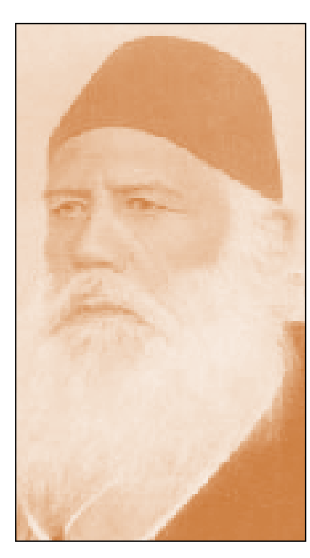
جامعة الأزهر


جامعة الزيتونة

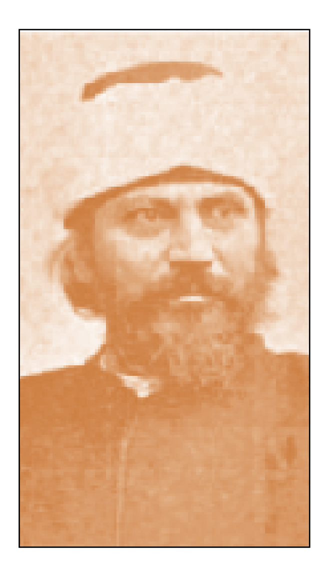

جامعة القرويين

حركة في الوعي، ولم يحدث في مدارسنا التراثية أو الحديثة التجاوز المعرفي الذي حدث داخل مدارس الغرب الدينية، ليجعلها جامعات حديثة، عبر «قتل القديم فهمًا ودرسًا» لتجاوزه من داخله وتجليه داخل وعينا العام.

فإذا كانت مدارسنا الدينية التقليدية في الزيتونة بتونس أو الأزهر بمصر أو القرويين بالمغرب، أو في النجف بالعراق، أو في قم بإيران وغيرها عبر بلاد المسلمين؛ مدارس قامت لنشر مذهب معين في المعتقدات أو في الفقه والدفاع عنه، على أنه مذهب أهل الحق، وأنه الدين الصحيح في المعتقدات، بل وللدفاع عن مذهب فقهي معين كالمالكية في بلاد مغرب العرب، أو كالإسماعيلية في الأزهر بمصر في نشأته، ثم تحويله إلى الأشعرية في العقيدة والشافعية والمالكية في الفقه، ثم دخل المذهب الحنفي في الفقه مع الاحتلال العثماني. مثل المذهب الإمامي الجعفري في الفقه والعقيدة في النجف وقُم. فكل مدرسة من هذه المدارس كانت تدافع وتجادل دفاعًا عن مذهب ضد المذاهب الأخرى. ولا زالت مع كل المسوح التي وضعتها لتدريس المذاهب الأخرى، فهي تدرسها لكي تثبت وتجادل أن تعاليمها هي؛ تمثل دين الحق ودين الوسطية، ضد الآراء والأفكار والمعتقدات «الشاذة» أو «المنحرفة» أو «الضالة» التي تمثلها المذاهب الأخرى. وأضافت هذه المدارس في العصر الحديث الدفاع عن مذاهبها هذه، ضد



أحمد خان

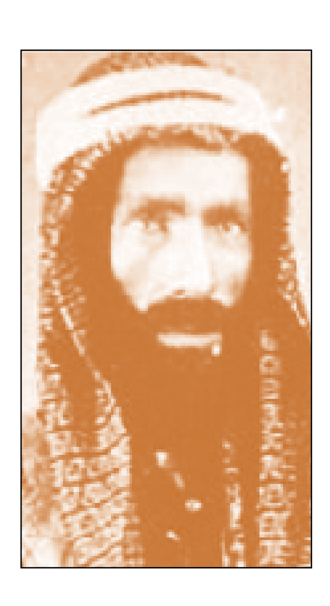


جمال الدين الأفغاني

شاه ولي الله الدهلوي

الغزو الثقافي لتيارات التفكير الغربية، مثل الليبرالية والعلمانية والديمقراطية، والماركسية والبنيوية، والوجودية...إلخ، والتي تعاملت معها مدارسنا الدينية التقليدية على أنها مجرد صور أخرى من انحرافات فرق المسلمين التراثية، التي ستتعدى السبعين فرقة كلها في النار إلا فرقة واحدة هي الفرقة الناجية. بل بدأت تكون أيديولوجية «إسلامية» في مواجهة هذه التيارات الغربية «الغازية»؛ لتكون «الأسلمة» في مواجهة «التغريب». كان لتركيز تيار الإصلاح الديني على التوفيق عبر التجاور بين الحداثة ومُنتجاتها، وخصوصًا في مجال علوم دراسة الكون والحياة عليه، وكذلك مع فكرة النظم الاجتماعية الحديثة، وخصوصًا القانون والنظم السياسية، أن ركز تيار الإصلاح الديني على مسائل الفقه في المعاملات، أو بتعبير تراثي قد ركز على «الفروع» وليس «الأصول». هذا الاستحياء الذي وصل إلى حد التجنب أحيانًا في مراجعة ونقد الأصول الفكرية التي تقوم عليها المذهبية ذاتها، والتركيز فقط على التجديد في الفروع، وفي المسائل العملية المباشرة وفي أحيان كثيرة الجزئية، عبر ثنائية «الثابت والمتغير» أو «الشريعة والفقه» أو «الدين والفكر الديني» أو «المنهج والمسائل» أو «الأصالة والمعاصرة».. إلخ هذه الثنائيات، ومحاولة التوفيق بينها عبر مجرد التجاور بين العناصر، أفضى مع كل هزيمة أو تراجع يشهده الواقع إلى مجرد تلفيق، يستطيع تيار السلفية الذي يحسم التلفيق بالتقوقع داخل أن الدين ثابت

نتيجة لاهتمام تيار الإصلاح الديني بالتعليم والتربية، ونتيجة لشبه الفشل في تحديث مؤسسات التعليم الدينية التقليدية مثل التعليم في الجامع الأزهر، أن كان الاتجاه لإنشاء مؤسسات تعليمية حديثة، تواكب العصر، مؤسسة لا تقتصر على المسلمين فقط، بل تكون جامعة، وطنية، جامعة يكون غايتها العلم، مثل مدارس أوروبا وجامعاتها.



محمد بن عبد الوهاب

واحد لا متغير فيه، وعلى الواقع أن يخضع لهذا الثابت ويخضع بالقوة الجبرية، وأن كل تغير هو انحراف عن «صحيح الدين»، كما كان عليه النبي والصحابة والتابعون، قبل أن يتلوث بما عند الفرس والهنود واليونان من القدماء وبما عند الغربيين وغزوهم الثقافي في عصورنا الحديثة.

–3–

قامت جامعتنا «الحديثة» على هذه الثنائية المتجاورة بين القديم والحديث، لكن رسّخ من تأثيرها أن هذا التحديث قام على نقل النموذج السابق الجاهز، سواء كان نقلًا عن الآخر الأوروبي أو نقلًا عن أسلافنا. الأمر الثاني أن جامعتنا الحديثة في غالبها قامت كمؤسسات في أغلبها بدوافع تحديثية من أعلى السلطة، دوافع أرادت أن تنقل ثمار الحداثة المادية من نظم دولة تضبط حركة المجتمع، فأضافت للتجاور الفكري بين المتباينات نوعًا من الجبر والفرض بالقوة للحداثة، والتي كان المورد الجبري الآخر لها هو حداثة آتية على ظهر بارجة حربية غازية من مستعمر. فكان حضور التراث بشكل عام والديني منه بشكل خاص وحضور السياسة وحضور الآخر، كموضوعات تُدرس علميًّا داخل هذه المدارس، هي نقاط التهاب، تنفجر بين حين وآخر. جامعتنا «المدنية الحديثة» لم تستطع أن تتجاوز حالة العجز التي كان عليها تيار الإصلاح الديني بتركيزه على الفروع وتعامله على استحياء مع الأصول، وفي كل مرة حاولت الجامعة –ولو على الهامش– لمس هذه الأصول نقديًّا، كانت قضايا الالتهاب بالجامعة، وكانت المعارك الفكرية. بل إن الجامعة كانت تدرس التراث –حتى الفكري والتاريخي منه– بالاحتفاء به احتفاء أقرب إلى التمجيد، وكان الاتجاه النقدي فيها على استحياء، وإن كانت قد تجلت في مجالات التراث اللغوي والفقهي قليلًا، ففي مجال الفكر الديني –وخصوصًا المعتقدات– تكاد تكون الرؤية النقدية لا تُرى تمامًا. بل أصبحت هذه الجامعات مع توسعها مُنتجة لدوجما التصورات القديمة على أنها «المعلوم من الدين بالضرورة»، ومدافعة عن «دين الوسطية» ضد المفرِّطين والمُفرِطين. مثلها مثل مدارسنا الدينية التقليدية، بل وبصورة أكثر تشدُّدًا، كمحاولة لإثبات أنها مدارس ليست ضد الدين.

وحين تمت عمليات التحديث

لمدارسنا الدينية التقليدية في القرن العشرين؛ وتحولت من مجرد جامع، أو حوزة تقليدية، لأن تصبح جامع وجامعة ومرجعيات دينية. بإنشاء كليات «لأصول الدين» أو «للشريعة والقانون» أو للغة العربية. ظلت البنية التقليدية القديمة كما هي، وتم طلاء سطحها بزركشات ونقوش حديثة. فحين تم إنشاء كليات عملية تطبيقية بها، لدراسة الطب والهندسة والزراعة.. إلخ. حيث تجاورت ثلاث أبنية تُكبل كل منها الأخرى، وتُقصِيها، فيدخل أستاذ ليُحاضر ويشرح حتمية قانون الحركة بين الأجسام، من خلال علاقات سببية بين الظواهر، ويدخل بعده أستاذ يشرح مذاهب الفلسفة الحديثة وأهمية الفلسفة والمنطق. ليدخل أستاذ «العقيدة» أو «التوحيد» ليلغي ما قاله الأستاذان السابقان، ويقول إنه لا موجود سوى اللّه، ولا فاعل في الكون سوى اللّه، وأنه ليس هناك علاقة بين سبب ومسبب، بل هي علاقة نسبية على سبيل ما تعودنا عليه، لكن المسبب هو اللّه.

ثم يدخل أستاذ آخر بعده ويشرح مذهب المعتزلة والشيعة الجعفرية والإباضية والشيعة الزيدية كمذاهب لفرق مسلمين، وأستاذ الفكر الفلسفي الحديث يتحدث عن الوجودية والوضعية المنطقية والبنيوية.. إلخ، ويدخل أستاذ التوحيد ليقول لهذا الطالب إن كل هذه فرق شاذة وضالة ومنحرفة، عن دين الوسطية الذي كان عليه النبي والصحابة، وعليه الأمة، ومن المهم مواجهة هذا الإفراط وذاك التفريط. ويحذره من الباطنية الإسماعيلية، ليخرج الطالب بعد المحاضرات ليتنزّه في حديقة أغاخان بجوار الأزهر التي بنتها مؤسسة أغاخان الشيعية الإسماعيلية المعاصرة.

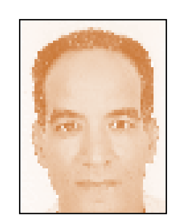
هذا التجاور تجده في البلد الذي مذهبه جعفري، ويُنص على المذهب الفقهي ذاته في دستور البلاد. وفي البلد الذي مذهبه إباضي. وإن كانت الحاجة في مجال القوانين جعلت الخروج عن أسر مذهب فقهي واحد، وفرضت الأخذ بمذهب مقارن أو عدم التقيد بمذهب واحد في التقنين، أو الخروج عن ذلك بالتركيز على «مقاصد الشريعة» وعلى «المصالح المرعية»، فإن المعتقدات وأصولها ظلت ساحة يتم الاقتراب منها على استحياء بدرس علمي نقدي لا ينطلق من الدفاع عن مذهب ضد المذاهب الأخرى، بل ينطلق من فهم معتقدات الآخرين حسب منطقها ومنطقهم، وليس لمجرد إصدار حكم قيمي عليها بالصحة أو الضلال، بل للاستيعاب والتمثل ثم التجاوز لها معرفيًا.

إن قرن ونصف من عمليات التجديد الفقهي ومن الإصلاح الديني، وقرن من إنشاء جامعات «مدنية حديثة»، وما يقرب من قرن من عمليات تحديث للمدارس والمعاهد الدينية التراثية، بل وما يقرب من قرن من مساعي التقريب بين مذاهب المسلمين. ومثلها من جهود للحوار بين الأديان. كل هذه الجهود ضعيفة الثمار وقليلة النتاج، وأتصور أنها لن تُثمر ثمارًا تؤثر في واقعنا؛ بدون الدرس العلمي النقدي لأصولها ذاتها، فستظل حركتنا حركة في المحل. فكيف لنا أن نجدد في فهم نصوص المصحف، دون التعرض لطبقات التصورات والمعتقدات المنسوجة حول القرآن عبر العصور، من قدمه أو حدوثه، ومن علاقة اللّه بالعالم، وطبيعة الوحي؟ ومن علاقة اللغة بتصوراتنا عن أنفسنا وعن الوجود وعن نشأة وأصل اللغة، وكيف تعمل، وهل هي مواضعة من البشر وكائن حي يعكس تصورات الجماعات البشرية، أم هي أصل سابق من اللّه والعلاقة فيها بين اللفظ والمعنى علاقة أوقفها اللّه؟ أو كيف نُجذِّر فكرة القانون، أو المسؤولية الفردية وفكرة الحقوق المدنية، دون التعرض، لفاعلية الإنسان وقدرته على خلق أفعاله ليصبح مسؤولًا عنها؟ كيف نبني علم عن الكون وعن الحياة فيه أو عن الإنسان، أو علوم في الاجتماع البشري أو في السياسة، على بنية من التصورات ليس للإنسان فيها فاعلية، وليس لظواهر الكون فيها قانون أو حتمية سوى الفاعلية الإلهية التي ليس لحدِّها حدود، ولو حتى من داخلها؟ فهل يمكن أن يكون مرور أربعة عشر قرنًا على مقتل الإمام وعلى تحزب الأحزاب مناسبة لإعادة النظر في هذه الأبنية وتصوراتها وأصولها، وكونها تصورات لاهوتية أكثر ما هي تصورات مبنية على أسس علمية ومعرفية؟

واللّه أعلى وأعلم ●

د.علي كرزازي

(المغرب)



الرحلة الصوفية الأندلسية.. بين الإكراه والطهرانية

الملخص:

تحضر الرحلة في تجربة الصوفي الأندلسي كملمح أساسي تغذيه إكراهات الواقع السوسيوثقافي للمجتمع العربي الإسلامي بالأندلس، كما تحكمه رؤية معرفية فنية مؤسسة على الاغتراب، وهاهنا نكون بإزاء نوعين من الرحلات: رحلة فعلية وأخرى مجازية حيث يتداخل الواقعي بالروحي لتؤسس الرحلة لاغتراب وجودي وانفصام نفسي يتواشج فيه الأرضي بالسماوي، تواشج لا يخفي – في حالة ابن عربي خاصة– تلازم الرحلة المكانية بالرحلة الروحية، وهذه الأخيرة هي مجلى سعيه الصوفي للاتصال بالمطلق الثابت الخالد الذي يتجاوز الواقع بكل ما يعرفه من صراع وقلق وتوتر.

الكلمات المفاتيح: الرحلة– التصوف– الأندلس– الاغتراب– الانفصال– الحنين– الاتصال.

***

تتلبس الرحلة بالعديد من المفاهيم التي تقوم مقامها مثل: السفر والسياحة، وبهذا المعنى تكون حركة مادية في الزمان والمكان، لكنها قد تجاوز هذه الدلالة السابقة لتأخذ معنًى «أليغوريًا» يرادف الموت أو الشهادة أو حتى السفر بالمعنى الصوفي –كما سنرى لاحقًا– الذي قد يتسامى بروحانية أكثر إشعاعًا ليسمى «معراجًا».

الرحلة إذن سمة ثابتة في سيرة العديد من المتصوفة الأندلسيين، ترسم تفاصيلها النية والقصد أحيانا[1]، لأن تكوين الصوفي كان يفرض ذلك، وقد تتحكم فيها عوامل أخرى لتصبح تهجيرًا أو

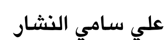
نفيًا أو اقتلاعًا أو انفصالًا: قدر الإقامة في غير مكان واحد كانت تمليه المنافسات ودسائس الفقهاء وسخط الحكام، لنهتبل الفرصة ولنرافق متصوفينا في تناقلاتهم/رحلاتهم المادية والرمزية (الروحية).

ولتكن البداية مع الحق بن سبعين أحد زعماء الطائفة الشوذية في الأندلس، لننصت إلى محمد مفتاح وهو يصور شريط تنقلاته عبر الأمطار، بين الأمكنة وعبر المسافات، يقول: «وقد حتم هذا الهجوم [هجوم الفقهاء] أن يهاجر زعماء الطائفة الشوذية من الأندلس إلى بلاد أخرى لنشر مذهبهم والعيش في أمان بين تلامذتهم، ولكن هيهات، فقد كانت تسبقهم شهرتهم. فابن سبعين قبل أن يفارق الأندلس سنة 640هـ كان قد اشتهر بتآليفه ومنها «بد العارف» و«الرسالة الفقيرية»، وهكذا ما كاد يستقر في سبتة ويجمع تلامذته حوله وينتشر ذكره ويتزوج امرأة موسرة أقامت له زاوية، ويتصل بالسلطة ويجيب عن المسائل العقلية، إلا وبدأ الفقهاء يكيدون له متهمين إياه بالتفلسف وستره بالتصوف، فاستجاب ابن خلاص إلى وشايتهم فشد ابن سبعين رحاله إلى بجاية فاجتمع عليه خلق الناس ليستفيدوا منه ويقتدوا به، ثم ما لبث أن استأنف مسيره صوب تونس فاستقر فيها فترة، فتصدى له الفقيه السكوني واتهمه بالزندقة «فتنمر له المشيخة من أهل الفتيا وحملة السنة وسخطوا حالته وخشي أن




فاطمة طحطح




علي سامي النشار

علي زيعور

تأسره البينات فلحق بالمشرق، ومر في طريقه بمصر فتابعوه محرضين إلى أن استقر به المقام في مكة»[2].

غير أن حال ابن سبعين في مكة لم يكن أحسن من حاله في الأندلس أو المغرب أو مصر، إذ إن جماعة الفقهاء تألبت ضده وناصبته العداء مما دفعه إلى التفكير في الهجرة إلى بلاد الهند، ذلك ما يطلعنا عليه شاهد من الفقهاء: «فإن قول الاتحادية (ومنهم ابن سبعين) يجمع كل شرك في العالم، وهم لا يوحدون اللّه سبحانه وتعالى، وإنما يوحدون القدر المشترك بينه وبين المخلوقات، فهم بربهم يعدلون، ولهذا حدث الثقة أن ابن سبعين كان يريد الذهاب إلى الهند، وقال إن أرض الإسلام لا تسعه لأن الهند مشركون يعبدون كل شيء حتى النبات والحيوان»[3].

رحيل في رحيل، ذلك هو قدر ابن سبعين الذي تم التضييق عليه، ولسنا ندري إن كان انتحر كما تذهب إلى ذلك معظم الروايات، أم أن المنية وافته بشكل طبيعي، أما تلميذ ابن سبعين أبو الحسن الششتري فالظاهر أن مسار رحلته لم يخضع لهجوم الفقهاء وتعنيفهم كما هو الحال بالنسبة لأستاذه، وإن كان قد صحبه في الكثير من تنقلاته، ثم قام منفردًا برحلات خاصة مع جماعة من مريديه، وربما كان هذا التساهل معه يعزى إلى كونه –بحسب المقري– أقرب إلى التصوف السني منه إلى تصوف الوحدة الذي يمثله أستاذه[4].

وإذا كان من الصعوبة بمكان

تحديد رحلات الششتري -كما يذهب إلى ذلك محقق ديوانه علي سامي النشار- فمما لاشك فيه أنه زار مكناس وفاس[5]، كما زار قابس وعاش في رباطها مدة من الزمن.. ثم ذهب إلى مالقا ومنها إلى طرابلس حيث عاش مدة من الزمن كذلك، وبعدها رحل إلى القاهرة حيث أقام معتكفًا بالجامع الأزهر وتردد على كثير من الأديرة بمصر والشام[6].

ومن نماذج الرحلة الصوفية الأندلسية نجد الرحلة الحجية التي تضارع تجربة الجهاد، ومستند التجربتين معًا رؤية واحدة تجعل من الحج جهادًا «لمن استطاع إليه سبيلا»، خاصة أن مكابدة مشاق الطريق ووعثاء السفر هي معاناة للنفس والجسد، بل إن طبيعة الظرف السياسي الذي مرت به الأندلس، ربما جعلت من الصوفية أبرز من يقوم «بالتحريض على المشاركة فيه»[7]. ومن هنا كان القصد إلى الحج مناسبة للحث على الجهاد، تلك كانت حالة أبي مروان عبد الملك بن إبراهيم بن بشر القيسي اليحاسني من ولاية المرية (المتوفي سنة 667هـ) الذي «كان من مذهبه السياحة في الأرض ليتصل بالشيوخ والسلاطين، وهكذا زار المشرق والمغرب عدة مرات حاجًا ومتصلًا ببعض سلاطين المغرب، ليحثهم على الجهاد في الأندلس. وحينما كان يرجع إلى سكناه بالأندلس يقيم مجالس الذكر ويحتفل بالعيد احتفالًا ذا أبهة، يحضره الناس من غرناطة والمغرب، معتمدًا على كسبه الذي كان يتحصل له مما يحرثه أتباعه له في أراضيهم»[8].

تختلف دوافع الرحلة لاختلاف التجارب الحياتية لدى المتصوفة، وإن كانت هذه الدوافع تعود في مجملها إلى طبيعة المجتمع الأندلسي -غداة انهيار الحضارة العربية الإسلامية في الغرب الإسلامي-، ولعل من أبرزها الدوافع السياسية التي جعلت السلطة المركزية تشجع الفقهاء السنيين، وتناوئ المتصوفة ذوي الميول الشيعية، وذلك لتأمين استمراريتها في الحكم.

وفي ظل هذه المناخات المحافظة ما كانت لتقبل بعض أفكار هؤلاء المتصوفة، خاصة ذوي النزوع الفلسفي، من مثل القول بالحلول والاتحاد، وهي الأفكار التي تخالف الشريعة في بعض الأحكام[9]، وهي كذلك الأفكار التي قادت المتصوف ابن سبعين إلى شن هجوم مضاد على الفقهاء والأشاعرة والمتصوفة (السنيين)، كما قادته إلى الرحيل عن الأندلس.

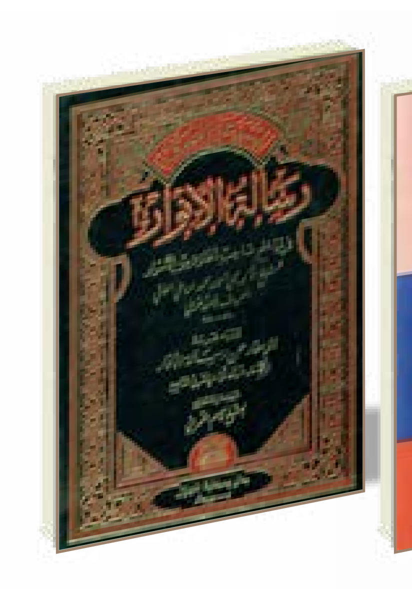
نترك الرحلة المادية بندوبها وشجونها لنرحل مع متصوفتنا بالخطاب وفي الخطاب، حيث السفر مكون هو ما يجعل من الرحلة (نسغ) الرؤية للوجود والموجودات، وفي هذا الصدد يطالعنا ابن خاتمة بهذه الأبيات من قصيدة طويلة له خمس بها قصيدة الشيخ شهاب الدين بن أبي عبد الله بن الخيمي، جاء فيها:

مالي وما لفؤاد إن أرضه عسا
وخاطر كلما غربته أنسا
ومدمع كلما كفكفته انبجسا
يا صاحبي قد عدمت المسعدين
فساعدني على وصبي لا، مسك الوصب!
يا حاذي العيس رفقًا في السرى بهم
هم بقايا جسوم فوق مثلهم
وأنت أيضًا وقاك الله من ألم
بالله إن جئت كثبانًا بذي سلم
قف بي عليها وقل لي: هذه الكثب!
ولتنزلن بي لديها لا ضللت سرى





وسر برحلي وذرني أندب الأثرا
أعفر الخد بين الترب منكسرا
ليقضي الخد في أجراعها وطرا
من ترابها ويؤدي بعض ما يجب
يا صاح والقلب لا يصحو للائمة
باللّه إن ملت من نجد إلى سمة
عارض صباها لتشفين بنا سمة
ومل إلى البان من شرقي كاظمة
فلي إلى البان من شرقيها طرب
فأي مغنى زكت في الطيب تربته
تحدو النفوس للقياه محبته
وتزجر اللحظ عن مرآه رهبتة
أكرم به منزلًا تحميه هيبته
عني وأنواره، لا السمر والقضب
إيه خليلي بوذي فيك، لا نبذا
شم ذا البريق وخذ بي حيث ما أخذا
وحاذه فهو من آمالنا بحذا
ومل يمينا لمغنى تهتدي بشذا
نسيمه الرطب إن ضلت بك النجب
فازت نفوس قبيل العيس قد ظعنت
وشاهدت حسن من تشتاقه ودنت
أحبب لقلبي بمثولها لقد أمنت
ففيه عاهدت قدما حب من حسنت



به الملاحة واعتزت به الرتب[10].
هي تغريبة في الزمان والمكان تترجم عاطفة دينية قوية، ووجدًا فيَّاضًا مجللًا بالشوق والحنين، إنها إسراء صوفي ينتقل الشاعر عبره من الأندلس إلى المشرق معرجًا على محطات مأهولة بالقدسية والرمزية: «ذي السلم»، «نجد» و«كاظمة».
يقرر الشاعر في مستهل قصيدته أن الوصب والحزن عجما عوده وأنهكاه، فهو مسكون بحب بارئه مشوق إلى الاتصال به:
يا حاضرًا سره عندي، وفي، ومعي
أغير ذكرك أملي أم سواه أعي
تاللّه ما راق عيني حسن مرتبع
ولا طمعت لمرأى أو لمستمع
إلا لمعنى إلى علياك ينتسب[11]
إن من شأن هذا الحب وذلك الشوق أن يدفعا به إلى الوقوف على الأطلال، وهي هنا الكثب (قف بي عليها وقل لي: هذه الكثب)، لكنها ليست قطعًا كثب الشاعر الجاهلي، وإنما هي المقامات التي ينزلها العارفون باللّه في سيرهم إلى ما يتناهى من علمهم بمعبودهم[12]. ولعل ما يزكي هذا التفسير (التأويل) قوله: «سر برحلي وذرني أندب الأثرا»، «أعفر الخد بين الترب منكسرا»، ترى لم هذا الذل والانكسار؟
الراجح أن الشاعر يندب الأطلال ويبكي ما بقي منها من آثار العارفين، حيث لم يكن له قدم فيما نزلوا فيه، وبرأي الباحثة فاطمة طحطح فإن تيمة التخلف عن ركب الحجيج تولد لدى الشاعر شعورًا بالإبعاد والإقصاء، فيما هي تشكل ثابتًا دلاليًّا ومؤشرًا أسلوبيًّا يتردد بكثرة في شعر ابن خاتمة، وهي (أي تيمة التخلف) لا تختلف عن إشكالية الذنب/ الغفران لدى ابن الخطيب[13].
ولا تنتهي رحلة ابن خاتمة عند هذا، من مكان إلى مكان ومن مقام إلى مقام، نداؤه متواصل عبر أعطاف القصيدة يفجر لواعجه المحمومة وأشواقه الحرى الملتهبة التي تعكسها المقاطع الطويلة لأساليب النداء (يا صاحبي، يا حاذي العيس، يا صاح، إيه خليلي) وأفعال الأمر المسترسلة (ساعدني– قف بي– قل لي– سر برحلي– ذرني– عارض صباها– قل أي مغنى– شم ذا البريق).
مما سبق نستنتج أن رحلة ابن خاتمة نتجت عن هذا الإحساس بالاغتراب الأصلي، ومن ثم نفهم إلحاحه على العودة إلى الأصل من خلال تعلقه بالتراب، ولا غرو فإن مثل هذا الإحساس «يخترق وجود الصوفي وحياته، كما أن الإحساس بالانفصام هو الذي يفسر ارتباط حركة الرحلة بحركة الحب والعشق الإلهي»[14]، المتجسدة أساسًا في هذا المغنى النوراني الذي «تحدو النفوس للقياه محبته»، له الهيبة والرهبة والهداية والحسن[15]، وقد فاز من كان سبَّاقًا إلى ارتياده وغشيانه والدنو منه:
فازت نفوس قبيل العيس قد ظعنت
وشاهدت حسن من تشتاقه ودنت
أحبب لقلبي بمثواها لقد أمنت
فيه عاهدت قد ما حب من حسنت

به الملاحة واعتزت به الرتب
مقام القرب من الحبيب هو
أقصى ما تأمله نفس الشاعر
التي استبدت بها مقارع الاكتئاب
وأسجاف الاغتراب، لتجعلها
تتخلف عن ركب العارفين
المتصلين بالمنازل العلية.
نحط الرحال أخيرًا عند ابن عربي، رحالة مبرز في العالم الرمزي، بالكشوفات المعرفية صاغ سؤال الوجود، معه بلغت الرحلة أقصى مدارج الروحانية، ما دامت «الولاية هي –بدءًا– ثمرة بحث شخصي ودائمًا غير مسبوق: {لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجًا}»[16].

من هذا المنطلق يقرر ابن عربي في أماكن متفرقة من فتوحاته عدم تكرارية التجلي Théophanie، فلا الكائنات ولا الأشياء ولا الأحداث تتكرر مطلقًا[17].

من عتبات الرحلة العزلة والخلوة، وهذه الأخيرة ضرورية للسالك حتى يقطع العلائق التي تشغل القلب عن التوجه إلى حضرة القدس، فيختار العزلة ويؤثر الوحدة. وقد وضع الصوفية للخلوة آدابًا وشروطًا منها «إخلاص النية بقطع مادة الرياء والسمعة واستئذان الشيخ ما دام في حجر التربية، وتعود السهر والجوع والذكر وملازمة الوضوء، وألا يعلق همته بالكرامات، وأن يلازم صورة شيخه بين عينيه، وأن ينفي الخواطر لأنها تفرق القلب عن الجمعية الحاصلة بالذكر»[18].

أما الشيخ الأكبر فيعرف الخلوة كالتالي: «فاللّه اللّه، لا تدخل خلوتك حتى تعرف أين مقامك وقوتك من سلطان الوهم، وعليك بالرياضة قبل الخلوة والرياضة عبارة عن تهذيب الأخلاق وترك الرعونة وترك الأذى.. فإذا اعتزلت عن الخلق فاحذر من قصدهم إليك مع إقبالهم عليك.. وتحفظ عن طريق الخيالات الفاسدة أن تشغلك عن الذكر، وتحفظ عن غذاك وجهدك أن يكون دسمًا، ولكن من غير حيوان، واحذر من الشبع ومن الجوع المفرط والزم طريق اعتدال المزاج.. وليكن عقدك عند دخولك إلى خلوتك أن اللّه عز وجل ليس كمثله شيء.. ولا تطلب منه في خلوتك ولا تعلق الهمة بغيره، واشتغل بالذكر حتى يدفع عنك عالم الخيال ويتجلى لك عالم المعاني المجردة عن المادة»[19].

هذه الوظيفة التطهيرية التي تضطلع بها الخلوة، هي ما يهيئ الصوفي لهذه الرحلة/ السياحة[20]. نعم هي سياحة روحية متسامية بالكشف وفي الكشف، نقول مع علي زيعور «لكل بطل هجرة هي انتقال إلى أسمى وانقطاع عن ماض وعن واقع إلى أمنيات وحياة أفضل، فهجرته تجديد للحياة وبعث لقوى، إنها ترك الشهوات وتفجير الطاقات وترك اللذائذ الدنيوية، وبحث انتهى ببلوغ للحقيقة بمعنى أول وبكشف للذات الداخلية بمعنى آخر»[21].

لاحظ ميشيل شودكويش أن ابن عربي عرض لتفاصيل هذه الرحلة الروحية المتمثلة في المعراج الصوفي في ثلاثة من

محيي الدين ابن عربي



محمد مفتاح

ما نفيده من كلام ابن عربي هو أن معراجه روحي معنوي ذو مقصد روحاني مقدس، اختص أساسًا بأسرار إلهية ومعان عرفانية، وهو أخيرًا مختصر رحلة من العالم الكوني إلى العالم المختص بروحانية الملائكة، وما يؤسس اختلافه عن المعراج النبوي هو مفارقته للحس

كتبه، يتعلق الأمر بالفصل الثاني والثالث من الفتوحات المكية، وكتاب رسالة الأنوار، إضافة إلى كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى (أو كتاب المعراج)، ومن جانبنا سنقتصر على الكتاب الأخير في التعرف على مدارج هذا السفر المسار Initiatique الذي مهما كانت استثناءاته، فإن له مراحل ومخاطر ذات طبيعة وتوزيع خاضعين لنموذج، وفي غياب هذا النموذج لن يكون لمفهوم «الزعيم الروحي» أي معنى.

إن هذا المنحى المثالي غذى كثيرًا من الاتجاهات التي تشكل جزءًا من قمم الأدب الصوفي [..] في الإسلام يمثل معراج النبي مرجعًا أكبر، إنه يتقدم غالبًا كوصف رمزي لحركة الترقي. إن تيمة الترقي هذه، المعتبرة كصورة للمطاف الذي يقود إلى الولاية هي ما سنعثر عليه لدى ابن عربي»[22].

لا شك أن المعيار الذي يشكل خلفية للمعارج الصوفية هو المعراج النبوي، الشيء الذي يفسر استعارة الصوفية لألفاظه ومفرداته، إضافة إلى حبول رؤاهم المنامية بمعارج حملتهم إلى السموات السبع، ومن هؤلاء ابن عربي الذي يقول في مقدمة معراجه/ رحلته: «أما بعد، فإني قصدت معاشر الصوفية، أهل المعارج العقلية والمقامات الروحانية والأسرار الإلهية والمراتب العلية القدسية، في هذا الكتاب، المنمق الأبواب، المترجم بكتاب، الإسرا إلى الأسرى، اختصار ترتيب الرحلة من العالم الكوني إلى الموقف الأزلي.

وبينت فيه كيف ينكشف الباب بتجريد الأثواب لأولي البصائر والألباب، وإظهار الأمر العجاب، بالإسراء إلى رفع الحجاب، وأسماء بعض المقامات إلى مقام، «ما لا يقال» ولا يمكن ظهوره بالعلم ولا بالمال.

وهذا معراج أرواح الوارثين سنن النبيين والمرسلين، [وهو] معراج أرواح، لا أشباح، وإسراء أسرار، لا أسوار، ورؤية جنان، لا عيان، وسلوك معرفة ذوق وتحقيق، لا سلوك مسافة وطريق، إلى سماوات معنى لا مغنى»[23].

ما نفيده من كلام ابن عربي هو أن معراجه روحي معنوي ذو مقصد روحاني مقدس، اختص أساسًا بأسرار إلهية ومعان عرفانية، وهو أخيرًا مختصر رحلة من العالم الكوني إلى العالم المختص بروحانية الملائكة، وما يؤسس اختلافه عن المعراج النبوي هو مفارقته للحس[24].

هكذا يروي ابن عربي تفاصيل مغامرته الروحية/ رحلته المنامية إلى السماوات السبع فما فوقها على لسان السالك الذي هو عينه، إذ في القسم الأول المتضمن لستة

أبواب يقدم لنا شخصية رسول التوفيق الذي يحضرالسالك بدنيًا وعمليًا وعقائديًا لخوض تجربة المعراج، كما يضطلع بمرافقته في السموات السبع، أما في القسم الثاني فيروي قصته في السماوات السبع حيث كان يلتقي في كل سماء سر روحانية أحد الأنبياء، وحاصل هذه اللقاءات استزادة السالك في العلم وتنعمه بالتعيين الولائي والسيادة، وإضافة السيادة للولاية (سيد الأولياء)، إضافة إلى تعرفه على الغاية من المعراج الصوفي، وكذا على مقام محمد صلى اللّه عليه وسلم وفضله على سائر الأنبياء.

بعد السبع الطباق يصل السالك إلى سدرة المنتهى فيترقى إلى الملإ الأعلى بعد أن يفد على حضرة الكرسي حيث قطب الشريعة، الذي سيزود السالك بوصية جامعة لكل الوصايا التي عكستها قصص الأنبياء في حياتهم. بعد كل هذا المطاف يستكمل السالك تعليمه وترقيه من خلال ولوجه الحضرات الخمس: قاب قوسين أو أدنى اللوح الأعلى الرياح وصلصلة الجرس وأوحى.

وبالوصول إلى هذه الحضرة الأخيرة يتم تعريف السالك بنفسه، أي بالإنسان ومكانته في الكون [مناجاة التشريف]، وبنعم اللّه عز وجل على الإنسان السالك [مناجاة المنة]، وبأسرار مباديء السور، وبعلو مقام محمد (ص) على كل مقام [مناجاة الدرة البيضاء].

أما القسم الأخير فيفرده ابن عربي لامتحان السالك، بحيث إن المنزلة التي وصل إليها من العلم والكشف فرضت وضعه تحت محك السؤال والمسألة ليختبر في الإشارات النبوية[25].

قد نتساءل أخيرًا عما جناه ابن عربي من رحلته هاته في الأكوان العلية، لنجد الجواب لديه في مكان آخر من فتوحاته المكية، حيث يثبت أنه انتهى به الأمر إلى سدرة المنتهى، وكانت له البشرى بأنه «محمدي المقام من ورثة جمعية محمد (ص). فإنه صلى اللّه عليه وسلم آخر مرسل وآخر من إليه تنزل، أتاه اللّه جوامع الكلم، وخصه بست لم يخص بها رسول أمة من الأمم، فعم برسالته لعموم ست جهاته، فمن أي جهة جئت لم تجد إلا نور محمد ينفهق عليك، فما أخذ أحد إلا منه، ولا أخبر رسول إلا عنه، فعندما حصل لي ذلك: قلت: حسبي حسبي.. قد ملأ أركاني فما وسعني مكاني وأزال عني به إمكاني، فحصلت في هذا الإسراء معاني الأسماء كلها، فرأيتها ترجع إلى مسمى واحد وعين واحدة، فكان ذلك المسمى مشهودي وتلك العين وجودي، فما كانت رحلتي إلا فيَّ، ودلالتي إلا عليَّ»[26].

خاتمة:

الحمد للّه الذي تتم بنعمه الصالحات..

هكذا إذن حملنا معه الشيخ الأكبر ومعه الصوفيون الأندلسيون على أجنحة الصحبة وعلى هجعة من الحواس في سفر إسراري، يكتب تاريخ الذات فيما هو يرتاد جغرافية الروح ليضع اليد على تلاوين اغتراب روحي، جعل الصوفي/ الوالي ينفصل عن تاريخه الفعلي ليتحد بالمطلق الإلهي، حيث تنمحي تناقضات الواقع وإكراهاته، بذا نفهم كون «الولاية» هي حرفيًا القرب، لكن هذا القرب مزدوج: القرب من اللّه بحيث لا يكون الوالي وليًا بالكامل إلا إذا كان قريبًا أيضًا من الخلق. ابن عربي يماهي الإنسان الكامل بالشجرة التي «أصلها ثابت وفرعها في السماء» (القرآن 14: 24). إن الولي بما هو علوي ودنيوي في الآن نفسه، يصل الأعلى بالأسفل، الحق بالخلق تمامًا كالحقيقة المحمدية التي هو وارثها. إنه برزخ بين بحرين. وإذا كان ضامنًا للنظام الكوني وراعيًا له، وبالتالي أداة للرعاية الإلهية، فإن وظيفته كيفما كانت رتبته في السلم المساري هي بدءًا أداة الرحمة التي «وسعت كل شيء» (قرآن 7: 156)»[27].

ملاك الأمر إذن أن رحلة ابن عربي الروحية جاءت لتتجاوز الانحراف الذي يمثله الواقع بصراعاته، سلطاته، وتناقضاته ومن ثمة فلا محيد لنا من اعتبار هذه الرحلة عتبة أساسية تنقلنا من الاغتراب في بعده المكاني/ الجغرافي، إلى الاغتراب في بعده الوجودي المعرفي، ولا جرم أنها كانت بالفعل حلقة وصل بين النمطين المتكاملين ○

الهوامش:

1- كانت الرحلة أو السفر عند العرب مرادفين لطلب العلم خاصة في القرون الأولى للهجرة.
2- د.مفتاح، محمد، الخطاب الصوفي مقاربة وظيفية، الطبعة 1/ 1977 مكتبة الرشاد المغرب، ص279- 280، للتوسع أكثر يمكن العودة إلى المصادر التالية: المقصد للبادسي ص62، عنوان الدارية للغبريني ص139- 140، ابن خلدون، تاريخ العبر، دوسلان ج2 ص416. والتفتازاني في كتابه، ابن سبعين وفلسفته الصوفية، دار الكتاب اللبناني، الطبعة1 / 1973 بيروت.
3- ابن تيمية، مجموعة الوسائل والمسائل، ج1 ص182 نقلًا عن التفتازاني، ابن سبعين، مرجع سابق ص58- 59.
4- المقري نفح الطيب، الجزء 2، تحقيق إحسان عباس، بيروت دار صادر 1968، ص334- 141.
5- الغبريني، عنوان الدراية، تحقيق عادل نويهض، بيروت، 1979 ص139- 140.
6- الغبريني، المرجع السابق، نفس الصفحة.
7- مفتاح، محمد، الخطاب الصوفي مرجع سابق ص190.
8- المرجع السابق ص192، وانظر كذلك قشتالي، محمد، تحفة المغترب ببلاد المغرب لمن له من الإخوان في كرامات الشيخ أبي مروان- نشر لاجرنجا. 1974، الجزء الأول ص53.
9- مفتاح، محمد، المرجع السابق، ص238.
10- ديوان ابن خاتمة الأنصاري، حققه وقدم له د.محمد رضوان الداية (1392- 1972)، ص9-31.
11- المرجع نفسه، نفس الصفحات.
12- محيي الدين، ابن عربي، ترجمان الأشواق، مرجع سابق ص71.
13- طحطح، فاطمة: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، مرجع سابق، ص312 و328 و333.
14- عبد الحق، منصف، الكتابة والتجربة الصوفية، مرجع سابق. ص365.
15- هي صفات متعلقة بالذات الإلهية.
-16 Chodkiewicz Michel ,le seau des saints, prophétie et Sainte dans la doctrine d'ibn arabi, Ed= Gallimard,France p:181.
-17 Michel chodkiewicz, op. cit p: 181.
18- يعرف التهناوي السفر عند الصوفية بـ»توجه القلب إلى الحق«، كشاف اصطلاحات الصوفية، الجزء الثالث ص161.
19- محيي الدين، ابن عربي: رسالة الأنوار فيما يفتح لصاحب الخلوة من الأسرار، مخطوط بدار الكتب تحت رقم (9) مجاميع ورقة 207- 208، نقلًا عن جودة نصر، عاطف: في الرمز الشعري م.س ص185.
20- عن سياحة ابن العربي في المكان انظر د.الحكيم، سعاد، في تقديمها لكتاب ابن العربي، الإسرا إلى مقام الأسرى، دار ندرة للطباعة والنشر، ط 1/ 1988، ص13-14.
21- زيعور، علي: الأنا الأعلى في الذات العربية: البطل في التصوف والأنثروبولوجيا والفنون والأحلام، مجلة الباحث، عدد8 السنة 2- 1979، ص81- 82.
22- Chodkiewicz Michel, op.cit.p181-182.
23- محيي الدين، ابن عربي، الإسرا إلى مقام الأسرى، تحقيق وشرح د.الحكيم، سعاد، مرجع سابق، ص530.
24- يقول تعالى في سورة الإسراء: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلًا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حولة لنريه من آياتنا، إنه هو السميع العليم»، سورة الإسراء آية 3. في إسرائه ركب الرسول (ص) البراق وهو دابة تعادل سرعتها سرعة الضوء، واشتقاق اسمه يشير إلى البرق، انظر الحكيم، سعاد، تقديم كتاب الإسرا، مرجع سابق ص21.
25- اعتمدت في تركيب هذا المختصر لتفاصيل رحلة ابن عربي على التحليل الذي أوردته د.الحكيم، سعاد، في تقديمها لكتاب ابن عربي، الإسراء إلى مقام الأسرى، مرجع سابق ص35- 41. للتوسع أكثر يمكن العودة للكتاب نفسه.
26- محيي الدين، ابن عربي: الفتوحات الملكية، الجزء الثالث، مرجع سابق. ص350.
27- Michel chodkiewicz, op. cit.p: 120-121.

المراجع والمصادر:

أ- بالعربية:

1-علي الشنتريني، ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول تحقيق. إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس 1975.

2- محيي الدين، ابن عربي: الفتوحات المكية، الجزء الثالث، دار صادر بيروت، ب.ت.

3- محيي الدين، ابن عربي: الإسرا إلى مقام الأسرى، تقديم د.سعاد الحكيم، الطبعة 1 دار ندرة للطباعة والنشر، 1988.

4- محيي الدين، ابن عربي: رسالة الأنوار فيما يفتح لصاحب الخلوة من الأسرار، مخطوط بدار الكتب تحت رقم (9) مجاميع ورقة 207/ 208.

5- محيي الدين، ابن عربي، ترجمان الأشواق الطبعة الثانية، دار صادر بيروت 2003.

6- أحمد بن علي، ابن خاتمة، ديوان ابن خاتمة الأنصاري، حققه وقدم له د.محمد رضوان الداية (1392هـ-1972م).

7- أبو الوفا الغنيمي، التفتازاني: ابن سبعين وفلسفته الصوفية، دار الكتاب اللبناني، الطبعة 1 بيروت 1973.

8- أحمد ابوالعباس، الغبريني: عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق عادل نويهض، بيروت، 1979.

9- عنان، عبد اللّه: عصر المرابطين والموحدين بالأندلس، الطبعة الأولى، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1964.

10- طحطح، فاطمة: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ط 1 مطبعة النجاح الجديدة البيضاء 1993.

11- أحمد بن محمد، المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الجزء الأول تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت 1968.

12- قشتالي، محمد، تحفة المغترب ببلاد المغرب لمن له من الإخوان في كرامات الشيخ أبي مروان، الجزء الأول نشر لاجرنجا 1974.

13- د.مفتاح، محمد: الخطاب الصوفي: مقاربة وظيفية، الطبعة 1 مكتبة الرشاد البيضاء 1977.

14- عبد الحق، منصف: الكتابة والتجربة الصوفية: ابن عربي نموذجا، ط 1 منشورات عكاظ الرباط 1988.

15- عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية: الحب- الإنصات، الحكاية، أفريقيا الشرق البيضاء، الطبعة الأولى 2007.

ب- بالفرنسية:

Chodkiewich‘ Michel ,le Seau des Saints, Prophétie et Sainteté dans la doctrine d’Ibn Arabi, Ed= Gallimard, France.

ت- مجلات:

مجلة الباحث، عدد 8 السنة 2، 1979.

ث- مواقع الكترونية:

ديمتري افييريتوس، حكيم المشرق والمغرب: مقدمة لدراسة حياة الشيخ الأكبر وعقيدته، ص 3 ضمن موقع: معابر maaber@scs-net.org

حول العالم

محمد شكري المثير للجدل

عن الشعر كتجربة روحية

سأعطيك سببًا للبكاء



روبين كارافكا فرنانديث



محمد شكري المثير للجدل والجانب الخفي لمدينة طنجة بمناسبة صدور كتاب «محمد شكري» للكاتبة الإسبانية روسيو روخاس- ماركوس

ترجمة :

عبد اللطيف شهيد

(المغرب- إسبانيا)

كانت إسبانيا وفرنسا تديران المغرب. أمضى فترات طويلة في طنجة ويقول دائمًا إن المدينة التي طالما تحدثنا عنها لا علاقة لها بالمدينة التي يعرفها. وكان هؤلاء المنحدرون من بلدان أخرى متحمسين لأن يكونوا جزءًا من خيال واقعي بعيدًا كل البعد عن الحياة اليومية للغالبية العظمى من سكانها الأصليين. ما تمَّت قراءته وسماعه حوَّلَها إلى نوع من الجنة الثقافية حيث تدفَّقت الحريات، مما ساهم في بيع الكيف في أكشاك التبغ، على النقيض من الاستبداد الحكومي المفترض الموجود في الولايات المتحدة أو المملكة المتحدة أو فرنسا. من الأفضل ألا تتحدث إسبانيًّا، في المغرب كانت هناك حرية أكبر مما كانت عليه في وطننا «العظيم والحر»، مما تسبَّب في هجرة عدد لا يُستهانُ به من الإسبان إلى هناك لأسباب سياسية أو اقتصادية. هكذا كانت حالة والِداي، هناك تزوَّجا وأنجبا ولديهما الأوَّلين، كانت والِدتي تقول إن أسعد أيام حياتها كانت في بلد المغرب.

أعتقد أن هذا جعلني أركز على المدينة التي سافرت إليها في مناسبات عديدة، والتي تناولت الشاي والعصير في المقاهي -ليس فقط في مقهى الحافا-، لقد زرت الأسواق والشواطئ ومحلات الحلويات والمكتبات -وليس فقط مكتبة الأعمدة Des Colonnes-، والنادي السينمائي -نقطة التقاء مع الأصدقاء المقيمين- وحي مارشان، حيث عاش والداي. كانت المثالية المستشرقة مفتونة بقصص مثل دعوة جيرترود شتاين[1] بول بولز[2] للقيام برحلته الأولى إلى المدينة التي حلَّ بها، ليصبح المُضَيِّف بمدينة طينجيس القديمة للكُتاب

والموسيقيين وجميع من انقطعت بهم السبل: ترومان كابوتي[3]، ألن غينسبرغ[4]، جاك كيرواك[5]، جونا بارنز[6]، باتريشيا هايسميث[7]، صامويل بيكيت[8]، فرجينيا وولف[9]، غريغوري كورسو[10]، جان جينيه[11]، تينيسي ويليامز[12]، مارغريت يورسينار[13]، أو ويليام بوروز[14]، ولا تتعلق فقط بالجيل «بيت» (Beat)، كذلك الباراغوياني أوغوستو روا باستوس[15]، والنيكاراغوي روبن داريو[16]، والكوبي أليخو كاربنتييه[17]، أو الرسام التشيلي كلاوديو برافومن بين آخرين كثيرين، ساروا في شوارعها، بعضهم كان قبل الكاتب الأمريكي بول بولز. الجميع كان حاضرًا في المدينة ولكن القليل ربط الصلة بالسكان الأصليين. حضورٌ مع الآخر وبدونه، شيء من ذلك يتكرر الآن.

ما وراء جيل «بيت»

متشككًا، تعرَّفتُ على قصة بريان جونز[18]، الذي طُرد من المملكة المتحدة لتعاطي المخدرات والمشاركة في حفلات جماعية لممارسة الجنس، وعلاقته مع الموسيقيين لموسيقى جهجوكة Jajouka، وهي قرية يصعب العثور عليها والتي اكتشفناها في الآونة الأخيرة عن طريق صديقنا «موحا». جونز أصبح أكثر إعجابًا وأخذ مسافة عن البقية، وخاصة كيث ريتشاردز[19]. حاولت أيضًا أن أفهم لون لوحات ديلاكروا[20]، بيكون[21]، ماتيس[22] أو فان ريسلبيرغي[23]، ولوحات ماريانو فورتوني[24]، أنطونيو فوينتس[25]، جوسيب تابيرو[26]، فرانسيسكو إيتورينو[27] أو خوسيه هيرنانديز[28]، وبعض هذه اللوحات تمَّ إنجازها على شرفات فندق فوينتس؛ على طاولاتها الرخامية حيث يمكنك اليوم التمتع بمشاهدة مباريات دوري كرة القدم الإسباني وأنت جالس أمامها. كما كان شأن المسرح الكبير لثيرفانتيس، حيث بدأ خوانيتو فالديراما[29] في تشكيل مسرحية «المُهاجر» وعرضها أمام مئات المنفيين، وقد مرَّ على خشبة ذلك المسرح بعض الفنانين الأكثر شهرة في فترة ما بين الحربين العالميتين مثل بالدوفي، مانويل ديل ريال أو المغنيين الأكثر شهرة لأغنيتنا الشعبية.

الأدب هو أفضل طريقة للاقتراب من المدينة. كتابات وكلمات بيو باروخا، إميليو سانز دي سوتو، رامون بوينافينتورا، كارمن لافوريت، خوان جويتيسولو. كتابات هارو، الأب إدواردو هارو تسغلن مدير صحيفة «إسبانيا دي طنجة»، وابنه إدواردو هارو إيبارس، مرجع ثقافة البوب، المؤلف، والشاعر الغنائي لأوركسترا موندراغون وأوركسترا غلوتاماتو يي يي- للفرقة الأخيرة كان ينتمي شقيقه أوخينيو. استمر التقليد من قبل كتّاب مثل خافيير فالينزويلا، ماريا دويناس، أنطونيو لوزانو، كلوتي جوزو، ليوبولدو سيبالوس، خافيير روكا فيسنتي- فرانكيرا، بابلو سيريزال أو الشاعر الطنجيي فريد عثمان- بنتريا راموس، الذين يمكننا ربطهم، كما تقول روسيو روخاس- ماركوس، في إطار أدب ثانوي بالمعنى الذي أطلقه جيل دولوز وفيليكس غوتاري على المصطلح في مقال كافكا، «إنه ليس أدبًا بلغة ثانوية، ولكنه أدب كتبته أقلية داخل لغة رئيسية».

الكاتبان الطنجويان اللذان أثارا إعجابي هما أنخيل فاسكيز Ángel Vázquez، الذي غير اسمه الحقيقي من أنطونيو إلى أنخيل ليبدو كمصارع ثيران، وهو مؤلف رواية «الحياة الكلبة لخوانيتا ناربوني»، إحدى أفضل رواياتنا في النصف الثاني من القرن الماضي. ومحمد شكري. نشرت الأستاذة روسيو روخاس ماركوس (Rocío Rojas-Marcos) (من مواليد إشبيلية، 1979) مؤخرًا دراسة صغيرة ومثيرةً للاهتمام، «**محمد شكري**» (دار نشر زوت)، عن الكاتب المولود في بني شيكر، وهي بلدة ريفية

تبعد بضعة كيلومترات عن مليلية والناظور.
وهي من أعظم الباحثين بأعمال عن المدينة وأدبها مثل «طنجة. المدينة الدولية» (2009)، «طنجة، الوطن الثاني (2018)»، كما ساهمت أيضًا بقصص في مختارات مثل «كوكب اسمه طنجة»، ((2014، «مُتآمرو طنجة» (2019) و»حكايات من كتاب» (2020) الحائزة على جائزة مانويل ألكانتارا للشعر (2020)، نشرت في نفس العام مجموعة قصائد مأهولة بالكلمات، وبصوت مرجعي لا غنى عن قراءته.
فيما يقرب من مائة صفحة تغوصُ بنا بين ردهات حياة كاتب تعلم القراءة والكتابة في سن العشرين. يُخبرنا فريد عثمان بنتريا راموس Farid Othman–Bentria Ramos عن ابن مدينة الصفيح هذا الذي كان يعرفه عندما كان طفلًا: «كانت عمتي آسيا توفر له أحيانًا مأوى عندما كان والده يتسكع معه وتناولُهُ مُؤْنَةً عندما تراهُ جائعًا. قصة طويلة مع المزيد من العوامل، ذكريات غامضة لطفل يبلغ من العمر أربع سنوات». لم يتحمل شكري عنف الشارع فحسب، بل أيضًا العنف الأبوي، حيث أساءت والدته معاملته وكذلك شقيقه الذي شهد مصرَعه في رعب على يد والده، الهارب من الجيش الاستعماري الإسباني، الذي لطالما أنكره واستنكره، مصطدمًا بمجتمع أبوي مثل المجتمع المغربي. باحتكاكه مع الغجر والأندلسيين من تطوان، تعلم الإسبانية مما سمح له في النهاية بترجمة لوركا إلى العربية، الإخوة ماتشادو، سوزانا مارش، بيكير، أليكساندر، لابورديتا، سيلايا.. عبّر عن نفسه باللغة العربية الشعبية، مازِجا اللهجتين الدارجة والريفية مع اللغة الإسبانية، والابتعاد عن اللغة العربية الصرفة التي يستخدمها معظم الكتاب، جاعلًا أهم مواضيعه: البؤس، القسوة، الاغتصاب، الدعارة، الشذوذ الجنسي، الاعتداء الجنسي على الأطفال، الكحول، المخدرات، الجوع، الجريمة..، مواضيع جعلت النخب المثقَّفة تُنكِرُ عليه ذلك –يجب غسل الملابس القذرة داخل المنزل– الأمر الذي لم يمنعه من أن يُصبح الكاتب المغربي الأكثر إثارة للجدل والمعترف به، مُبتعدًا من الحياة الدنيوية الفاتنة. على القوائم السوداء، كما سلمان رشدي.
ستمر عدَّة سنوات قبل أن يُمكن اقتناء نصوصه من المكتبات المحلية. فقد خضعت للرقابة في دول مثل مصر، إيران آيات الله وضعوها على القائمة السوداء رُفقة كتب سلمان رشدي. خلافات عديدة سادت النقاشات على نصوصه مثل تلك التي نشأت على تعليقاته على بول بولز، الذي يدين له بالاعتراف الدولي عندما ترجم كتابه الأول، الخبز العاري، فيما بعد أعاد تسميته إلى الخبز الحافي بناءً على اقتراح خوان جويتيسولو. «كنتُ أترجمها في رأسي من العربية إلى الإسبانية وكنت أمليها عليه. كان بول، الذي كان يجيد الإسبانية جيدًا، أفضل مني، يكتبها بالإسبانية ثم يترجمها إلى الإنجليزية. مرحبًا، مورو وأمريكي في طنجة يتفاهمان بالإسبانية»، كان قد علق في مقابلة مع خافيير فالينزويلا Javier Valenzuela على صفحات الملحق الثقافي بابليا Babelia: «يعتبرونني كاتبًا إباحيًا في العالم العربي لأنني أتحدث عن الجنس. لكني أحاول إعطاء بعض القيم في كتبي». ما هي القيم؟ يسأله فالينزويلا، يُجيب شكري: «أنا ملتزم اجتماعيًّا. أنا أميل إلى الدفاع عن الطبقات المهمشة والمنسية والمسحوقة. أنا لست سبارتاكوس، لكنني أؤمن أن كل الناس لديهم كرامة يجب احترامها. على الرغم من عدم حصولهم على فرص في الحياة»، الحياة المعقَّدة دفعته إلى دخول مستشفى الأمراض النفسية عدة مرات.
في حديث مع روخاس ماركوس، أخبرتنا أن شكري كان يُسائل عن كل شيء «للأسف لا يزال هذا صحيحًا أو حتى أسوأ، على الرغم من أنَّ ذلك يبدو صعب التصديق. ببساطة إنه لأمر مُدهش، أن

يتغلب طوال حياته على لحظات من العنف المستوطن الرهيب، كما لو كان شيئًا مألوفًا. لسوء الحظ، هذا ما جعله كاتبًا عالميًّا أصبحت له قدرة على سرد القصص الوحشية بدون دراما. كما قال خوان جويتيسولو في مقدمة الإصدار الأول من الخبز العاري آنذاك، فإن ما يخبرنا به شكري ليس مغربيًّا حصريًّا، للأسف يحدث في أجزاء كثيرة من العالم. وهذا ما يجعله عالميًّا، وللأسف أيضًا لا يزال يحدث ذلك حتى يومنا هذا في عام 2021، إن هذا العنف أو هذا الجوع لا يزال حقيقة واقعة». كما أظهره جزء كبير من الكتاب الأجانب.

بقايا الاستعمار

يُقال إن الكتاب الذين شاركوا تلك اللحظات قدموا ملاحظات لبعضهم البعض: «بدون شك، يحتاج بعضهم البعض لمواصلة العيش والكتابة. حسنًا، ربما يكون غويتيسولو هو الشخص الذي يخرج من تلك السلسلة. لقد جاء إلى طنجة ليؤلف كتاب «مطالبة الكونت دون خوليان»، لقد كان بالفعل في مجال آخر، ولكن بلا شك، يمكنني القول بأن شغفه الأنثروبولوجي للمغرب الذي لم يغادر مرة أخرى أبدًا، جعله قريبًا جدًّا من هؤلاء المؤلفين». أتساءل ما إذا كان هناك بعض التقليل من أهمية إظهار طنجة كمجتمع



روبين كارافكا فرنانديث



روسيو روخاس ماركوس

محمد شكري

منفتح ومتسامح ومتنوع وتعددي.. على عكس الواقع المغربي الذي يبدو أكثر تعقيدًا وتسلُّطًا وتجانُسًا؟ «لا أعرف ما إذا كان هذا أمرًا تافهًا، أعتقد أنه مثالي إلى حد ما، وقراءة شكري تُظهر لنا الوجه الأكثر قسوة لتلك المدينة التي كانت بالفعل الأكثر انفتاحًا وتعددية في البلاد، والتي لا تزال كذلك في بعض الجوانب. المدن التي بها موانئ هي دائمًا أماكن عبور وتبادل، لكن يجب إضافة خصوصية طنجة: الحقبة الدولية. من الواضح أنه لم يكن كل شيء نبيذًا و ورودًا، ولكن للأسف عانى الكثير من السكان حياة مماثلة لحياة شكري. لكن على الرغم من ذلك، لا تزال طنجة نموذجًا استثنائيًّا لمفهوم المدينة».

بالنسبة لعثمان بنتريا، «شكري هو قصة جزء من طنجة، إلى حد كبير هو حركة «البيت». بينما كان التركيز على المفاضلة بين الاستشراق والواقعية السحرية، كان شكري يروي وراء الكواليس، بأن التهميش ضروري لحلم الآخرين، وخيبة الأمل بعد الاستقلال التي بلغت ذروتها سنوات التسعينيات»، مضيفًا أنه «من الغريب، على ما يبدو أنه بعد شكري، إذا لم تكن ملعونًا، فقيرًا، مدمنًا على الكحول، مضطربًا، قاسيًا وخائب الأمل في حياتك، فأنت تكذب أو لا تستحق ذلك. في النهاية، نمط المسح الثقافي نفسه، يعيد بقايا الاستعمار». وقد كتب شكري معلقًا على علاقة حميمة «العالم ينهار

ونحن نتبادل الحب». بفضل دار نشر Cabaret Voltaire، يمكننا الوصول إلى معظم أعمال المؤلف الذي كان بشكل دائم على الحافة، على حافة الهاوية. تقول روخاس ماركوس، التي ركزت في مقالتها بشكل فريد على حقيقة أن الأدب كان شغف هذا الريفي، فقد أنقذ حياته: «كان بحاجة إلى البقاء وهذا يعني العيش خارج كل الأعراف الأخلاقية». لقد كافح ليكون كاتبًا وقارئًا نهمًا، على الرغم من أنه استغرق وقتًا لتعلم القراءة والكتابة، إلا أنه التهم، كما روى هو نفسه، أكثر من أربعة آلاف كتاب. بلا شك رجل مجنون بالأدب.

***

في حديث مع روخاس ماركوس، أخبرتنا أن شكري كان يُسائل عن كل شيء "للأسف لا يزال هذا صحيحًا أو حتى أسوأ، على الرغم من أنَّ ذلك يبدو صعب التصديق. ببساطة إنه لأمر مُدهش، أن يتغلب طوال حياته على لحظات من العنف المستوطن الرهيب

1- جيرترود شتاين
Gertrude Stein (3 فبراير 1874- 27 يوليو 1946) روائية أمريكية، وشاعرة، ومؤلفة مسرحيات، وهاوية جمع تحف فنية. وُلدت في حي غرب أليني في بيترسبرغ، ونشأت في أوكلاند، كاليفورنيا. انتقلت شتاين بعدها إلى باريس في عام 1903، وقضت ما تبقى من حياتها في فرنسا. استضافت شتاين صالونًا أدبيًّا في باريس حيث اجتمع رواد الحداثة في الأدب والفنون مثل بابلو بيكاسو، وإرنست همينغوي، وفرنسيس سكوت فيتزجيرالد، وسنكلير لويس، وعزرا باوند، وشيروود أندرسون، وهنري ماتيس.

2- فريديريك بول بولز Paul Bowles (30 ديسمبر 1910- 18 نوفمبر 1999) هو مؤلف ومترجم أمريكي مغترب، قضى معظم حياته في المغرب، حيث استقر منذ سنة 1947 بطنجة، ولحقته زوجته جين بولز عام 1948، وباستثناء سنوات الخمسينات القرن الماضي حيث كان يقضي فصل الشتاء في سري لانكا (المعروفة آنذاك باسم سيلان)، فقد قضى 52 عامًا المتبقية من حياته في طنجة.

جيل «بيّت» Beat Generation هي حركة أدبية أُنتِجَت من مجموعة من الكُتّاب الأمريكيين والتي أثرت كتاباتهم بالثقافة في الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية.



تمحورت ثقافة «البيّت» على تجربة أشكال جديدة للجنس، اهتمام بالديانات الشرقية، رفض الاقتصاد المادي، رفض التمجيد وغيرها من وسائل التعبير المعاصر.

3- كان ترومان جارسيا كابوتي Truman Capote (30 سبتمبر 1924- 25 أغسطس 1984)، المولود باسم ترومان ستريكفوس بيرسونس، روائيًّا أمريكيًّا، وكاتبًا للقصص القصيرة، وكاتبًا للسيناريو، وكاتبًا مسرحيًّا وممثلًا. أُشيد بالعديد من أعماله التي شملت القصص القصيرة والروايات والمسرحيات واعتُبرت من الكلاسيكيات الأدبية، شملت أعماله الرواية القصيرة الإفطار عند تيفاني (1958) ورواية الجريمة الحقيقية بدم بارد (1966)، التي وصفها كابوتي بأنها «رواية غير خيالية». اقتُبست أعماله في أكثر من 20 فيلمًا وعملًا دراميًّا تليفزيونيًّا.

4- ألن غينسبرغ Allen Ginsberg (3 يونيو 1926- 5 إبريل 1997) شاعر أمريكي عرف عنه معارضته الشديدة للنزعة العسكرية والمادية والقمع الجنسي، كان قيادي بارز في Beat Generation وهم مجموعة من الكتاب والمثقفين الأمريكيين الشباب الذين اشتهروا بالدفاع عن الحريات الشخصية في فترة الخمسينات من خلال أعمالهم الأدبية، من أشهر قصائده قصيدة «عواء».

5- جان لويس «جاك» كيروك Jack Kerouac؛ ولد في 12 من مارس 1922- 21 من أكتوبر 1969. كان شاعرًا وكاتبًا روائيًّا أمريكيًّا. يُعتبر محطم التقاليد الأدبية، كما أنه يُعد، إلى جانب كل من ويليام إس بوروز وألين جينسبيرج، رائد من رواد مجموعة جيل «بيت».

6- كانت جونا بارنز Djuna Barnes (12 يونيو 1892- 18 يونيو 1982) فنانة، ورسامة، وصحافية، وكاتبة أمريكية، ربما كان أكثر ما اشتهرت به هو روايتها نايتوود (1936)، التي تعد كلاسيكية لفئة الخيال السُّحاقي وعمل مهم من أعمال الأدب الحداثي.

7- باتريشيا هايسميث Patricia Highsmith (وُلدت في 19 يناير/ كانون الثاني 1921- وتُوفيت في 4 فبراير من العام 1995)، هي روائية أمريكية وكاتبة قصص قصيرة. اشتهرت باتريشيا في مجال الكتابة من خلال تخصصها في الرعب والإثارة النفسية بما في ذلك سلسلة من خمس روايات بطلها شخصية توم ريبلي. كتبت باتريشيا 22 رواية والعديد من القصص القصيرة طوال حياتها المهنية، كما عملت على كتابة سيناريو أكثر من عشرين فيلم. تستمد كتاباتها نفوذها من الأدب الوجودي، كما تُحاول التشكيك في الأخلاق. خلال حياتها؛ أُطلق عليها لقب شاعرة القلق من قبل الروائي غراهام غرين.

8- صامويل باركلي بيكيت Samuel Beckett كاتب أيرلندي, كاتب مسرحي، بالإضافة إلى أنه كان ناقدًا أدبيًّا و شاعرًا (ولد في فوكس روك، دبلن في 13 أبريل عام 1906- توفي في باريس في 22 ديسمبر 1989). كان من أحد الكتاب المشهورين في القرن العشرين. كما أنه يعتبر من أهم الحداثيين لأنه كان يسير على نهج وخطى جيمس جويس.

9- أدالاين فيرجينيا وولف (بالإنجليزية: Virginia Woolf) (25 يناير 1882- 28 مارس 1941) كاتبة إنجليزية، تعتبر من أيقونات الأدب الحديث للقرن العشرين ومن أوائل من استخدم تيار الوعي كطريقة للسرد. في سبعينيات القرن الماضي، أصبحت وولف أحد أهم الركائز التي استندت إليها حركة النقد الأدبي النسوي، وأصبحت أعمالها مشهورة على نطاق واسع وكثر الحديث عنها كونها ألهمت الحركات النسوية، وهذا مجال جديد لم تخضه وولف من قبل.

10- غريغوري كورسو Gregory Corso (26 مارس 1930، نيويورك في الولايات المتحدة- 17 يناير 2001،

روبينسدل في الولايات المتحدة)؛ كاتب، شاعر وروائي أمريكي.
11– جان جينيه بالفرنسية Jean Genet شاعر وروائي وكاتب مسرحي فرنسي شهير، ولد في 19 ديسمبر 1910 في باريس، وتوفي بها في 15 أبريل 1986. تميز جان جينيه في مؤلفاته بأسلوب مميز وغني، حيث واجه في أعماله قضايا الإنسان أمام الشر والألم والشبقية من خلال شخصياته الخيالية التي تحمل تناقضات من خلال تصرفاتها وانفعالاته ومشاعرها داخل عوالم «جحيمية» يبدع خيال الكاتب في وصفها. كان آخر كتاب ألفه «سجين الحب»، وقد نشر بعد وفاته. ترجمت بعض أعماله للعربية ومنها «شعرية التمرد»، ترجمة الدكتور مالك سلمان. وفي الخامس عشر من أبريل توفي في غرفة صغيرة بفندق باريسي حيث كان يصحح مسودات الكتاب، ودفن في بلدة **العرائش المغربية**، مقابل البحر في البلد الذي أحبه وعاشر أهله.
12– توماس لانير ويليامز الثالث Tennessee Williams المعروف باسمه الأدبي تينيسي ويليامز (26 مارس 1911– 25 فبراير 1983)، كان كاتبًا مسرحيًّا أمريكيًّا، ويعد إلى جانب نظيريه يوجين أونيل وأرثر ميلر ضمن أهم ثلاثة كتّاب للمسرحيات في الدراما الأمريكية في القرن العشرين.
13– مارجريت يورسنار Marguerite Yourcenar ولدت في 8 يونيو 1903 ببروكسل وتوفت في 17 ديسمبر 1987 ببار هاربور في جمهورية مين بالولايات المتحدة، وهى كاتبة فرنسية حملت الجنسية الأمريكية في عام 1947. كاتبة رواية وأقصوصة وسيرة ذاتية. وهى أيضًا شاعرة، ومترجمة، وكاتبة مقالة، وناقدة أدبية.
14– كان ويليام سيوارد بوروز الثانيWilliam Burrough (5 فبراير 1914– 2 أغسطس 1997) كاتبًا أمريكيًّا وفنانًا بصريًّا ومؤلف ما بعد حداثة رئيسي وأحد الشخصيات الرئيسية التي انتمت لجيل «البيت». أثرت مؤلفات ما بعد الحداثة لبوروز على الثقافة الشعبية والأدب. كتب بوروز ثماني عشرة رواية عادية وقصيرة، وست مجموعات من القصص القصيرة، وأربع مجموعات من المقالات. عاش في جميع أنحاء مكسيكو سيتي تقريبًا ولندن وباريس **ومنطقة طنجة الدولية بالمغرب**، تميزت أعماله أيضًا بموضوعات تناولت الروحانية والسحر والتنجيم؛ وهذا ما شغل بوروز دائمًا سواء في الخيال أو في الحياة الواقعية.
15– أوغستو روا باستوس Augusto Roa Bastos (13 يونيو 1917– 26 أبريل 2005) هو روائي وقاص باراغوائي. خاض في مراهقته حرب تشاكو، التي نشبت بين باراغواي وبوليفيا بين عامي 1932 و1935، وعمل لاحقًا بالصحافة وكتابة السيناريو، كما عمل بالتدريس في الجامعة.
16– فيليكس روبين جارثيا سارمييِنتو Félix Rubén García Sarmiento ولد في ميتابا، التي تسمى الآن مدينة داريبو، في 18 من يناير من عام 1867، وتوفي في ليون في نيكاراغوا في 6 من فبراير من عام 1916. وهو شاعر نيكاراغواني، وهو الممثل الرئيسي للتيار الأدبى الحديث في اللغة الإسبانية. ظهر تأثير روبين داريبو بقوةٍ في كتابة الشعر الإسباني في القرن العشرين. ويُطلق عليه أمير الأدب الإسباني أو الأب الروحي للشعر الإسباني الحديث.
17– أليخو كاربنتيير Alejo Carpentier (26 من ديسمبر 1904– 24 من أبريل 1980) هو روائي وكاتب مقالات ومؤلف موسيقى كوبي الجنسية، وقد تأثر تأثيرًا كبيرًا بالأدب الأمريكي اللاتيني في الفترة الأشهر في تاريخه، وهي فترة «الطفرة». وُلد كاربنتيير في لوزان، سويسرا، وترعرع في هافانا، في كوبا؛ وبالرغم من ميلاده في أوروبا، إلا أنه كان يعتز

كثيرًا كونه كوبيًّا طوال حياته. وقد كان كثير السفر، خاصةً إلى فرنسا وجنوب أمريكا والمكسيك، حيث قابل أبرز أعضاء مجتمع الثقافة والفن الأمريكي اللاتيني.

18- برايان جونز Brian Jones (1942- 1969) هو عازف قيثارة، وموسيقي، وكاتب أغاني، وملحن، وقائد فرقة، وعازف على عدة آلات، من المملكة المتحدة، ولد في شلتنهام، وكان عضوًا في الرولينج ستون، توفي عن عمر يناهز 27 عامًا، بسبب غرق.

19- كيث ريتشاردز Keith Richards مواليد 18 ديسمبر 1943 في كنت، إنجلترا، هو مغني وممثل وكاتب غنائي وموسيقي ومغن مؤلف ومنتج أسطوانات إنجليزي، بدأ مسيرته الفنية عام 1960. كما أنه من الفائزين بجوائز إيفور نوفيلو. تزوج وأنجب كيم، اعتزل في بداية القرن العشرين، أنشأ فرقة موسيقية تتألف من أربعة أفراد وأكمل معهم مسيرته المهنية.

20- أوجين ديلاكروا Eugène Delacroix (ولد 26 أبريل 1798- وتوفي في 13 أغسطس 1863)، رسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية. له العديد من اللوحات الفنية المحفوظة في متحف اللوفر وغيره.

21- فرانسيس بيكون Francis Bacon (مولود 28 أكتوبر 1909- 28 ابريل 1992) كان رسامًا رمزيًّا بريطانيًّا من الأصل الأيرلندي المولد. كان معروفًا لمواقفه الجريئة الانفعالية والصور الخام. كان صاحب الأرقام المستخرجة في الرسم، وعادة ما تكون معزولة في الزجاج أو الفولاذ المقاوم والأقفاص الهندسية والخلفيات.

22- هنري ماتيس Henri Matisse عاش ما بين (1869- 1954) هو رسّام فرنسي. من كبار أساتذة المدرسة الوحشية fauvisme، تفوق في أعماله على أقرانه، استعمل تدريجات واسعة من الألوان المنتظمة، في رسوماته الإهليجية (كانت تُعْنى بالشكل العام للمواضيع، مهملة التفاصيل الدقيقة)، يعتبر من أبرز الفنانين التشكيليين في القرن العشرين.

23- ثيو فان ريسيلبيرغ Van Rysselberghe (23 تشرين الثاني 1862- 14 كانون الأول 1929)، رسام بلجيكي من المدرسة الفنية النقطية، وقد لعب دورًا محوريًّا في المشهد الفني الأوروبي في مطلع القرن العشرين.

24- ماريا نو فورتوني Mariano Fortuny (1838- 1874)، هو رسام كاتلوني، يعرف بالإسم الايطالي ماريانو فورتوني. لوحاته عرفت نجاحًا كبيرًا. صنف ماريانو فورتوني ضمن الرسامين المستشرقين عبر لوحاته التي أدلى بها بعد رحلته من المغرب.

25- أنطونيو فونتيس Antonio Fuentes طنجة (1905- 1995) رسام.

26- چوسيپ تاپيرو بارو Josep Tapiró رسام إسباني، من مواليد يوم 7 فبراير 1836 فى ريوس, مات فى 4 اكتوبر طنجة 1913.

27- فرانسيسكو إيتورينو غونزاليس Francisco Iturrino (سانتاندير، 9 سبتمبر 1864- -Cagnes sur-Mer، فرنسا، 20 يونيو 1924) كان رسامًا إسبانيًّا مشهورًا.

28- أوزي هيرنانديز مونيوز José Hernández Muñoz (طنجة، 5 يناير 1944- ملقة، 20 نوفمبر 2013)، كان رسامًا وفنانًا تشكيليًّا إسبانيًّا، وعضوًا في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في سان فرناندو منذ عام 1989.

29- چوانيتو ڤالديراما Juanito Valderrama (خايين 1916- إشبيلية 2004)، ممثل ومغنى من إسبانيا.

المرجع:

https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/mohamed-chukri-lando-oculto-tanger.html?fbclid=IwAR1eFpDqfu--wwywjTo1Il3tyoV8Ga7wEemGRXIK0UssGUPMRGtkUXwI5ng

رايسا ماريتان



عن الشعر كتجربة روحية

ترجمة :

عبد الرحيم نور الدين

(المغرب)

التقديم

ولدت الكاتبة والفيلسوفة والشاعرة الصوفية رايسا ماريتان Raïssa Ma- ritain (1883– 1960)، واسمها العائلي قبل الزواج أومانسوف، في عائلة يهودية روسية هاجرت إلى باريس (فرنسا) سنة 1893 هربًا من اللاسامية وبحثًا عن الاستقرار ومن أجل ضمان مستقبل جيد لبنتيها. هناك، وبعد التحاقها بجامعة السوربون لإتمام دراستها، التقت رايسا بالشاب جاك ماريتان jacque mari- tain (1882– 1973) الذي نشأ في عائلة بورجوازية بروتستانتية فرنسية، والذي سترتبط به –إلى أن وافتها المنية– سنة 1960. عاش الزوج أزمة روحية كادت أن تودي بهما إلى الموت انتحارًا، مما اضطرهما إلى الأخذ بنصيحة شارل بيغي وحضور دروس هنري برغسون في كوليج دو فرانس. وبعد التعرف إلى ليون بلوا وتحت تأثيره، اعتنقا الكاثوليكية سنة 1906.

تميزت حياة الزوجين ماريتان بالثراء الفكري وبالإسهام المتفرد في الانتاج الثقافي الفرنسي لفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية؛ وكان البيت العائلي عبارة عن صالون أدبي يرتاده جل مثقفي العاصمة الفرنسية. في كتابها «الصداقات الكبيرة»، تحكي رايسا عن ذلك الفوران الثقافي وعن بحثها

الدائم عن الحقيقة. ومن بين كتبها الأخرى، تجدر الإشارة إلى «مارك شاغال» (1943)، و«ليون بلوا» (1947)، و«أمير هذا العالم» (1925)، و«الحياة محكية» (1935)، و«رسالة ليل» (1939)، و«ملاك المدرسة أو حكي القديس أوغسطين إلى الأطفال» (1957)، و«يوميات رايسه» (1962).

النص المترجم

كل من يرغب في معرفة أعماق الفكر، أو إذا أردنا، معرفة روحانية الكائن، يبدأ بالدخول إلى ذاته. وسيلتقي الشعر أيضًا في داخلية الحياة، والتفكير، والوعي، إذا كان مقدرًا له أن يلتقيه. ولاسيما إذا كان من الشعراء الذين ينبلج فيهم الإبداع الشعري –الانفعال، الحدس المُكَوَّن– وليس من ضجة الخيال المتواصلة، ولكن من الخشوع في الصمت الأكثر تجريدًا من الأشكال والعبارات، حينما يبلغ الصمت درجة عليا من العمق والصفاء.

يوجد ينبوع الشعر، بحسب رأيي، مثل ينبوع كل حدس خلاق، في تجربة معينة يمكن تسميتها «معرفة» غامضة وعذبة، بعذوبة مكتملة الروحية، لأن كل شيء في هذه الأعماق روح وحياة. ويعرف الشاعر أن ولوجها



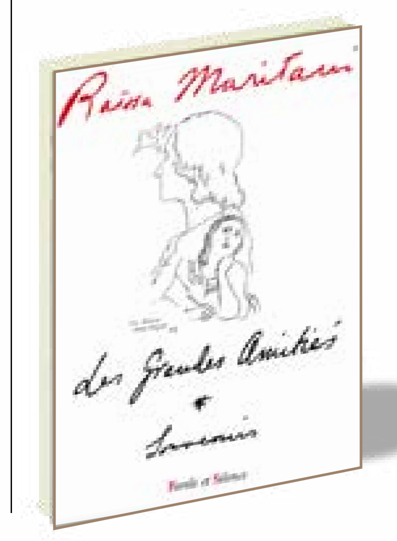
بول إيلوار

تشارلس بودلير



جاك ماريتان

يتم بواسطة خشوع جميع الحواس، مهما كان هاربًا؛ إنه الشرط الأول للتصور الشعري؛ يتعلق الأمر هنا بخشوع منفعل مثل الطمأنينة التي يتحدث عنها المتصوفة، وليس بتركيز إرادي ونشيط (المطلوب أيضًا، ولكن في لحظات



أخرى).

وهكذا يبدو الشعر لي كثمرة اتصال للفكر بالواقع المتعذر الوصف في ذاته، وبينبوعه، الذي هو في الحقيقة الإله عينه، في حركة محبة تقوده إلى خلق صوَر لجماله. ألم يقل بوكاشيو إن «الشعر لاهوت»؟ إنه على أية حال مبحث وجود، لأنه يستمد منشأه، إذا كان اصيلًا، من الينابيع الملغزة للوجود. هنا تنعقد المعرفة الشعرية حيث يقترن الشاعر بتفرد الأشياء. انغمر الشاعر في نهر الفكر الموجود تحت نشاطنا الاعتيادي بأكمله، لقد أحس بالاتصال بهذا الواقع الغريب عن الصيَغ، في هذا الخشوع النادر والخصب، والذي ينبغي استحقاقه بكيفية ما، والذي يخرج منه منعشًا في

ملكاته، ومغتنيًا بالمواهب.
لا يختلط هذا الغطس في الأعماق الروحية مع التوكل البسيط على آلية الخيال التي لا تهبط سوى إلى الطبقة الفرويدية للذاكرة الفيزيولوجية، والتي هي في ذاتها مصدر لفظيةٍ خالصة. نعثر فيها على صور، ولكن لا نعثر أبدًا على اكتشاف حقيقي. يمكننا قول ذلك الآن، لم يكن الشعر ولن يكون أبدا مُجَدَّدًا بالآلية، وبمؤازرة الكلمات فقط. إلْوَار مثلًا هو شاعر كبير بالرغم من بعض الوصفات والنظريات مسبقة التصور، وليس بسببها.
إن الشاعر الذي يكتفي بنهج فن الشفاء الفرويدي، وبالخشوع المزعوم الذي ليس سوى تخلٍّ محضٍ وبسيط عن الذات، لا يجري اتصالًا سوى مع «الجاهز تمامًا»، ولا يلج، بالتعريف، إلا منطقة الذكريات المقيدة في اللاشعور كعُقَد أفاعي وكصدمات نفسية. أن يقوم عالم النفس والطبيب النفساني باكتشافات، فنحن لا نرى أهمية ذلك بالنسبة للشعر. أن تُوضِّح الآلية إلى حد معين الخيال اللفظي، فذلك لا يكفي لتبرير النهج الذي تترتب عنه إضافة إلى ذلك عواقب ضارة، لأن الآلية تفك ما قاده التركيز والخشوع إلى وحدة الحياة، وإلى خلق شكل جديد.

إن الخشوع الحقيقي والخصب هو الهبة الأولى التي تُمنح للشاعر، وهو أيضًا استعداد طبيعي لديه يجب تنميته. يرغب الشاعر في هذا الدخول إلى الذات، ويسعى إلى المواظبة عليه. وكما أن الإله يجذب نحوه من يتطلعون إليه، فإن الشعر كذلك ينتظر أولئك الذين يبحثون عنه، ويتقدم للقاء من يحبونه.
الإله. الشعر. نشاط داخلي مستقيم وخالص مطلقًا، يذهب إلى هذا وذاك، يذهب، أحيانًا، من هذا إلى ذاك. يظهر الخشوع الرباني بوضوح في مزامير– وتَكتشف طمأنينةُ الشاعرِ الإلهَ في بعض الأحيان. ولكن في غالب الأحيان يقيم الشعراء والفنانون تعارضًا بين

هذا وذاك، إن لم يكن بين الإله والشعر، فعلى الأقل بين متطلبات هذا وذاك. إنهم يتعرفون، بشكل عام، إلى الينبوع الإلهي لمواهبهم. ويقول الشعراء والموسيقيون: «فيك كل الينابيع[1]». لكنهم ينظرون إلى متطلبات شريعة الإله كمعيق لحريتهم الإبداعية، وإلى طاعة هذه الشريعة كعملية بتر. إنهم لا يعرفون أن هذه الشريعة روحية؛ وبالتالي هي مُحرِّرة من حريتنا الشخصية. «إن الذين يؤمنون بالمسيح، هم خاضعون لشريعة الإله كمثل خضوعهم لنور في طريق الحرية[2]». «فإننا نعلم أن الناموس روحي، يقول القديس بولس، وأما أنا فجسدي مبيع تحت الخطية[3]». كان بودلير يعرف ذلك (ورامبو أيضًا، من دون شك)، ولقد قبل تمامًا جميع التمزقات التي تحضرها معرفة من هذا القبيل معها، والتواضع الذي تأمر به.

كان بودلير يقبل بعالم الحقيقة الموضوعية، التي لم تكن تشكل فضيحة بالنسبة له. أمسى ذلك نادرًا لدى فناني عصرنا؛ فسماء العالم الميتافيزيقي النضرة، في نظرهم، شبيهة بصحراء كئيبة. بالنسبة لهم، يشبه التعاطي مع موضوع دائم من حيث ماهيته، الخروج من الحياة. بحكم مسبق، أو باستحالة واقعية، لا يعرف الفنانون والشعراء، أو لا يودون معرفة سوى ما يفعلونه، أو بالأحرى ما يُفعل فيهم: انفعالهم، تصور المنجزة فيهم، عملهم، تعبيرهم. لو كان بوسعهم بفعل التواضع قبول واقعية العالم الموضوعي للكائنات والقوانين التي وضعها خالق الشعراء في الوجود أيضًا، لكان من الممكن أن تُكشف لهم من دون شك، حقول جديدة وعديدة من الجمال. سيصبحون حينئذ –البعض منهم، الأعظم– ملهمين حقيقيين، أنبياء هذا العالم، وستزيد التجربة الروحية للحقيقة الإلهية، وستُنَاغِم وستُنير فيهم التجربة الروحية للحالة الشعرية.

يرى الفنان –في حالته الخامة– نفسه أقل كثيرًا مما يرى ملحد في حالته الخامة نفسه. ومع ذلك فإنه من الضروري أن يمنح الإله مكانًا، في الحياة الأخروية الخالدة، للمتصفين منهم بحسن النية، والذين يعتقدون أن هناك تناقضًا لا يمكن التغلب عليه بين متطلبات الفن ومتطلبات الإله. من الواجب أن يحصل عمال الجَمال، الذين لا يظنون استبعاد الإله برفض شريعته، على أجرهم، على الأقل أولئك الذين لا يحصلون عليه في الدنيا، وهم بذلك يشبهون القديسين.

ومن الضروري إذن أن يُحَل التناقض الظاهري. فحيث تتواجه الحقيقة والحرية كعدوتين لبعضهما البعض، يتعالى نداء على الإحسان تسمعه القداسة. يوجد ثِقل محبة وقداسة في مكان ما، يضيف إلى الخير الزمني خيرًا ذا قيمة أبدية، ينقذ جمال هذا العالم الذي يمر، ويعيد شراء الجمال الذي خلقه الشعراء، وينتزعه ممن يستغل حقوقه على كل جمال مخلوق، لأنه أمير هذا العالم. في الحقيقة، ما من شيء جميل يُخلق من دون محبة. يَخلق الفنان خلقًا يستردُّه المقدس من الشيطان، الذي غالبًا ما كان قد ساهم في خلقه بمنحه للشاعر تجربة عن العالم، وعن «الأباطيل»، وعن الملاذ. ولكن لا وجود لخير، ولجمال، ولكينونة، ما لم تُرِد وتستطع العناية إنقاذه، إذا ما اصطففنا على الأقل في طابور المذنبين، وإذا ما اعترفنا على الأقل بمسؤوليتنا عن دم المسيح وعن شهيد الأولياء ●

هوامش:

★ نيويورك، 21 نوفمبر 1941.
★ نشر في مجلة فونتين، مارس– أبريل 1942.
1– مزمور 87، 7 (الإنجيل).
2– جاك ماريتان، «فكر القديس بولس».
3– رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية 7، 14 (الإنجيل).

آنيل لوبيز Annell Loopez*



سأعطيك سببًا للبكاء**

ترجمة :

أحمد ضحية

(السودان)

قابلت ماريا عندما كانت في الصف الخامس.. تلك الفتاة النحيلة، التي تحزم لها أمها دائمًا، سندوتشات «السلامي» لغدائها.
عندما تخطر ماريا على بالي اليوم، لا أفكر سوى في شرائح السلامي، المحشوة داخل لفافة القيصر المتينة.. مجرد تجشؤ السلامي؛ بدون خس أو طماطم أو جُبن!
كان هذا؛ عندما كانت أمي تضرب بطني، لتذكرني بامتصاصها!
عندما أعود بذاكرتي الى الخلف، أتذكر عندما كانت أمي تشتري لي ثيابي، بمقاسين صغيرين جدًّا، فكانت ثيابي تضغط على لفائف الدهون المتسرِّبة، على بنطال الجينز الضيق.
في ذلك العام؛ كنت جائعة طوال الوقت. لا بد أن هذا هو السبب، في أنه كان من السهل عليَّ أن ألاحظ عظام ماريا الحادة، وهي تبرز من خلال القميص الأبيض؛ ذي الأكمام القصيرّة، وحزام الخصر الجلدي الأسود السميك، الذي يشد سروالها. ويجعلها تبدو صغيرة على أكثر من نحو.
لم يكن هناك أحد يتحرّش بـ»ماريا». ومع ذلك، لم تمتنع من البكاء كل يوم.
أكثر الأشياء تفاهة.. تلك الأشياء التي لا تهم أيًّا منا، تجعلها تبكي! كما لو كانت روحها ضعيفة ونحيلة مثل جسدها!
في البداية، كانت تحاول إخفاء بكائها، بوضع وجهها اللامع أسفل درجها. وكنت أنا والتلميذات الجالسات بالقرب منها، ندفع أدراجنا قربها ونسألها:
«ماريا، ما الخطب؟ لماذا تبكين؟».
فكانت تهمهم شيئًا ما، كأن لم تستطع العثور على المبراة.
«أعتقد أنها مجرد مبراة».

لكنني لم أقل ذلك بصوت عالٍ. بدلًا من ذلك، كنت أسألها:
«ما هو شكلها؟».
ثم أتجوَّل في أرجاء الفصل، متظاهرةً بالبحث عن المبراة الضائعة. لكن الأمر لم يكن دائمًا متعلقًا بمبراة..
بعض الأسباب غير المعروفة لنا جميعًا، هي ما تجعل ماريا تتراجع، إلى ذلك المكان القصي في عقلها، حيث تنبع الدموع الغزيرة وتتدفق بحرِّية. كان الجميع يجتمعون حولها، مثل سانتا ماريا مادري دي ديوس!
إذا لم تبكي ماريا بحلول وقت الغداء، كنت أنتظر بفارغ الصبر أن تبدأ. كانت دموعها هي المسدس المضيء، الذي يجعل كل شيء آخر باهتًا. فعندما مر أسبوعان دون أن تبكي ماريا، شعر أفراد عالمنا الطفولي بعدم الارتياح!
ذات مرَّة، أخذت نفس المبراة من درجها، ولففتها بورقة فضفاضة، ثم رميتها في سلة المهملات. وعندما اكتشفت ماريا فقدانها أخذت تبكي، فأخذت أتساءل: «ما الذي كان سيحدث، إذا أخذت شيئًا أكثر أهمية، كدفتر الدروس، أو مقلمة قلم الرصاص، أوشطيرة السلامي. كم كانت ستبكي إذن؟».
في وقت سابق من ذلك العام، كنت أنزف من خلال شورت رياضي أثناء الجري، حول ملعب كرة السلة، فأرسلني السيد ساندفورد إلى الممرضة لإسعافي.
بعد ذلك اليوم، لم أكن مطالبة بالمشاركة في أي نشاط لم أرغب فيه. ربما لأن ماريا أخذت تبكي طوال الوقت، ولم يرغب السيد ساندفورد في التعامل مع أي دراما! فسُمح لماريا أيضًا بالجلوس على المدرجات.
في معظم الأيام كنا نجلس في صمت، ونشاهد بقية الفصل يلعبون الهوكي، أو الكرة الطائرة بالمكنسة. نادرًا ما تحدثنا. على الرُّغم من أنني في ذلك الأسبوع، كنت أجدها تحدِّق في وجهي، وكأنها تبحث عن شيء ما.
عندما عدت إلى المنزل، أردت أن أخبر الجميع عن ماريا، وكيف كانت تبكي كل يوم بسبب أو بدون سبب على الإطلاق، أو لأسبابٍ تافهة. لكن والداي كانا يصرخان، وهما يتابعان بشغف مجريات مباراة، ولم تكن أختي موجودة. لذلك جلست على سريري، وتساءلت من أين تأتي دموع ماريا، وكيف تلوح في الأفق، وهي تتدفق على وجهها الصغير بلا نهاية. أردت أن أعرف إحساسها، هل كانت تشعر بأنها أخف وزنًا؟
فكرت في كل الأشياء المحزنة التي أعرفها، مثل وفاة جدتي على سرير الموت: بشرتها المصفرَّة التي ينزلق شعرها الرَّقيق عليها كذيل حصان!
ثم فكرت في عودة لونا صديقتي المفضلة، وعائلتها إلى البرازيل؛ لأنهم لم يكن لديهم حق الإقامة.. لقد غادروا دون أن يقولوا وداعًا!
ضغطت بعد ذلك على مشغل الأقراص المضغوطة الخاص بي، بحثًا عن أغنية (المتطفل) لألانيس موريسيت. وفقط للحظة وجيزة، شعرت برغبة جارفة في البكاء، تحتبس في صدري، وتشق طريقها إلى حلقي. قبل أن أتمكن من السيطرة عليها لفترة كافية تحول دون أن تنطلق! ثم تخيلت والدتي تقف أمامي، جميلة، رشيقة وقوية، وسمعت صوتها فوق رأسي: «ما الذي يبكيك؟».. سأعطيك سببًا!

***

في اليوم التالي سألتني ماريا عما إذا كنت أرغب في الحضور، كنت أعلم أنني يجب أن أذهب إليها، إذ كان يقتلني الفضول، لمعرفة ما الذي تريد أن تقوله لي.
كانت ماريا تعيش في الطابق الأعلى.. فوق متجر الحيوانات الأليفة المحلي في قلب (ايرون بوند، نواك)، على طول قطاع تجاري مزدحم، يضم مطاعم المأكولات البحرية والمخابز البرتغالية.
كان المكان يحتوي على مظلة زرقاء؛ ولافتة خشبية

مزينة بالجراء المرسومة يدويًّا والقطط والثعابين والببغاوات، مثل الرسوم التوضيحية في كتاب التلوين. لسنوات، كنت أسير بجوار هذا المتجر، وأتوقف عند النافذة الزجاجية؛ لألقي نظرة على الحيوان؛ الذي سيعرضونه في ذلك الأسبوع، دون معرفة الأشخاص؛ الذين يعيشون في الأعلى.

كان متجر الحيوانات الأليفة مضاءً بشكل ساطع ورائحته مثل كيس طعام. كانت هناك أقفاص مكدسة مقابل كل جدار. وكانت الأرانب والكلاب والقطط تحدق في اتجاهي بقلق وحزن!

قالت ماريا:

«تعال من هذا الطريق».

كانت ترتدي وزرة الدنيم الفضفاضة، فخطر ببالي أنني لم أرها قط؛ بدون الزِّي المدرسي. الآن في تلك الملابس العادية، بدت عادية مثل أي شخص آخر.

عند التسجيل، نظرت إليَّ سيدة تتفحصني من أعلى لأسفل قبل أن تلوِّح لي. ظهرت ابتسامتها بلا أسنان، واختفت من على وجهها، حتى قبل أن أقول «مرحبًا». اتكأتْ على المنضدة ونظرت في اتجاهنا. قبل أن تسأل ماريا بالإسبانية:

«ماذا هناك؟».

واصلت ماريا المشي وهي تمسك يدي بتلقائية وترد:

«سأفرجها على المكان».

«هل تريدين مساعدتي في إطعام الثعابين؟».

سألتني المرأة؛ فأومأت برأسي وتركتها تسحبني على طول القاعة. إلى جانب فيلم أناكوندا.. الثعبان الوحيد الذي رأيته على الإطلاق، هو ثعبان الحديقة الذي شاهدته، عندما طاردته جدتي بالمكنسة. كان ذلك في منزلها في لارومانا قبل عام، قبل أن تمرض لدرجة أنها لم تعد قادرة على الكنس.

في الغرفة الخلفية، استدارت ماريا، وأفلتت يدي وهي تحدق بي.. باغتتني:

«لماذا تأخذين أشيائي؟».

تحت أضواء الفلورسنت، بدت عيناها بنية غامقة.. داكنة للغاية.. أجبتها:

«أعلم أنها لك».

سؤالها جعلني أتوقف للحظات؛ قبل أن أقترب من قفص أحد الثعابين، الذي كان مليئًا بالصخور والأصداف والنباتات الصناعية والعصي.. غابة مطيرة مؤقتة. نقرت ماريا بأظافرها على الزُّجاج، وغرست يدها بالداخل، للإمساك بعصا، لاستخدامها في فتح الغطاء!

فك الثعبان جسده وانزلق على اللوح، وحرَّك رأسه ببطء نحونا. شاهدتُ ماريا بصمت وهي تمرر أصابعها على جلده، سألتني:

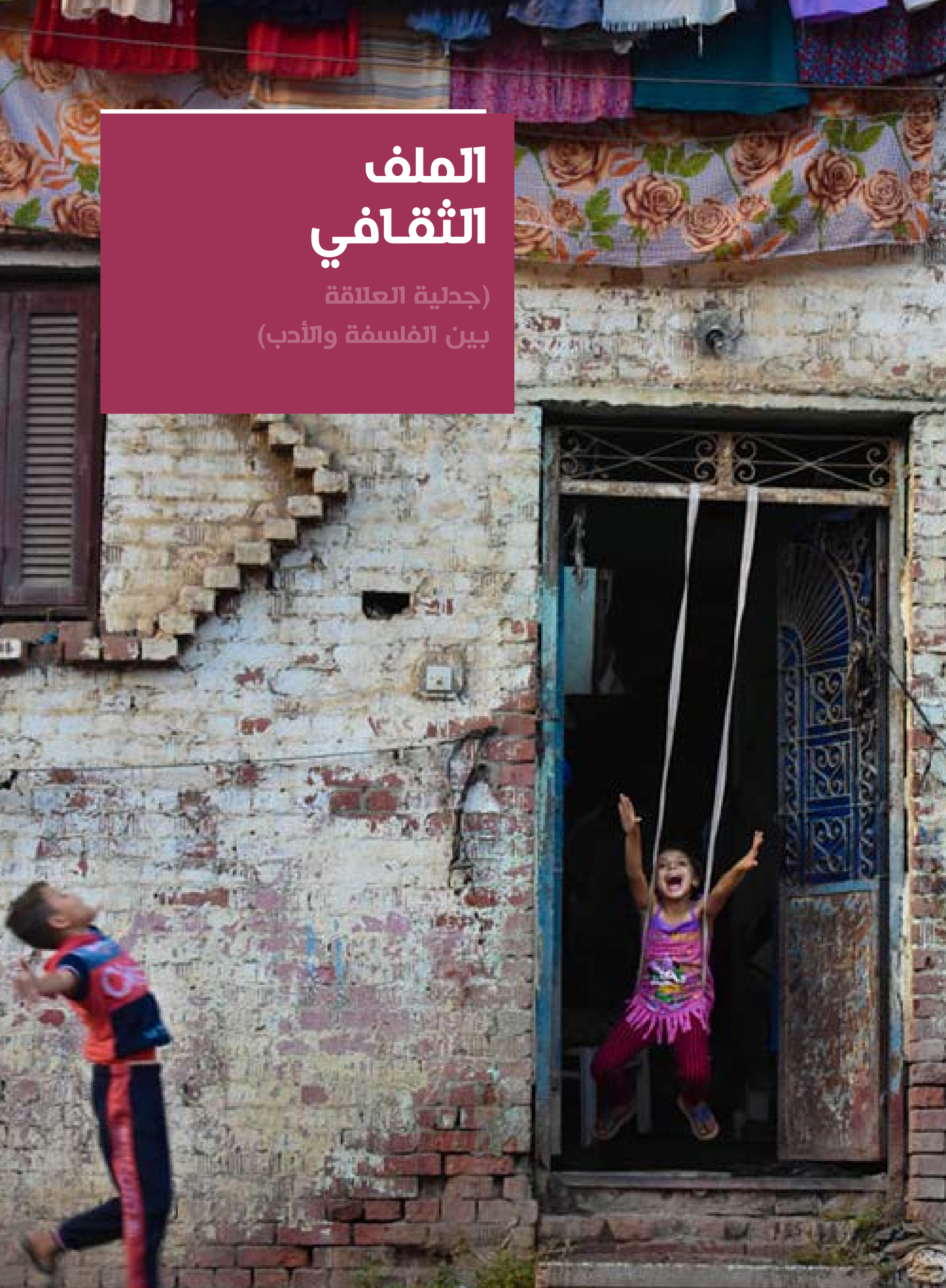
«هل تريدين لمسه؟ يبدو

كحقيبة يد أو حذاء».
هززت رأسي. لم تكن لدي الشجاعة للمسه! حملت ماريا الثعبان، وخطت خطوة نحوي. ثم علقت ذراعيها في الهواء، كما لو كانت تنتظر أن ينضم إليها شريك في رقصة. شبكت سبابتيها ببعضها البعض؛ ثم دارت ببطء. الأفعى معلقة هناك بلا حراك. فقط رأسها منحنٍ لأعلى، مثل حرف إس بالإنجليزي.
أعادت وضع الثعبان داخل القفص وهي تقول:
«تشبث».
ثم توجهت إلى خزانة المؤن. وقفت هناك وشاهدت الثعبان يلتف مرَّة أخرى في الملف المخصص له. وعندما عادت ماريا، كانت تحمل شيئًا في يديها.. قالت:
«سترغبين في رؤية هذا».
ثم رفعت يديها إلى صدري، وفتحتهما بما يكفي؛ لتكشف عن الحركة الضبابية لشيء أبيض؛ يتلوى في الداخل.
«لا أريد أن أرى هذا».
نظرتْ إليَّ وأمسكتْ الفأر من ذيله.. ثم قالت:
«يتوجب عليك رؤيته».
ثم أسقطت الفار في قفص الثعبان مثل السوط. صر الثعبان أسنانه، وأمسك بالفأر الذي كان يحاول الجري، ثم لف نفسه حول جسده. شدد قبضته حتى توقفت أقدام الفأر عن الركل، وعلق ذيله على جانب جسد الثعبان.. ثم سمعت أضعف صرير، قبل أن تحرك ماريا العصا وتغلق الغطاء. وهي تقول: «لا تلمسي قذارتي».
لحظتها؛ شعرت بالرَّغبة نفسها في البكاء مرَّة أخرى، تورم حلقي. اندلعت مني أشهر من الحزن المضغوط مثل الماء في السخان..
ركضت من المتجر باتجاه ماريسكيرا..
كان النَّاس الذين يأكلون في الخارج يحدقون بي، لكنني واصلت الرَّكض. خمسة، ستة، سبعة شوارع أسفل شارع نياجرا، وصولًا إلى منزلي.
توقفت عند الزَّاوية وصدري اللاهث يصعد وينخفض، من الشهيق والزَّفير. عددت إلى عشرة. كانت سيارة أمي متوقفة في الخارج أمام منزلنا، فوجهت ذراعي إلى وجهي، ومسحته بالجزء الخلفي من كمي ⭘

هامش:

★ آنيل لوبيز مهاجرة دومينيكية. وصلت إلى نهائيات منحة تينا هاوس الدراسية، وقد نُشرت أعمالها في مراجعات ميتشيغان الفصلية وهوبارت و ذا بينش ومجلات ودوريات أخرى. آنيل هي محرر أدب مساعد في مراجعات نيو أورليانز. تعمل الآن على مجموعة من القصص القصيرة الجديدة.
★★ نشرت بأميركان شورت فيكشن 3 أغسطس 2021.





الملف الثقافي

(جدلية العلاقة بين الفلسفة والأدب)

فلسفة الأدب عند



د.سامية سلام

استخدم أبو العلاء المعري (ت 449ه) الأسلوب الشعري أو التمثيلي؛ لعرض أفكاره الفلسفية، فالشعر يمتلك القدرة على خلق تأثير جمالي بسبب الطاقة الموحية التي يمدنا بها، وبخاصة الشعر العميق مثل شعر المعري(1).

والشعر في جانب منه فلسفة؛ لأنه يرتبط بها، ففي المقالة الخامسة من كتاب طه حسين الذي بدأ تأليفاته الأدبية والنقدية به (ذكرى أبي العلاء) يخلص طه حسين للفلسفة العلائية ويفصل فيها تفصيلًا فيعرج على مصادرها وأصولها، ثم أنواعها من فلسفة طبيعية ورياضية وإلهية.. إلخ.

وأبو العلاء هو الشاعر الحكيم الفيلسوف الذي تصارع في شعره مع المسائل الكلامية والكونية(2). أما أصل التجربة الفلسفية عنده، فيرجع في أساسه إلى عوامل كامنة في الطبيعة الإنسانية له، كالدهشة والشك والقلق، بالإضافة إلى تاريخ الفلسفة ذاته. وأبو العلاء جدير بصفة فيلسوف، فهو الوحيد بين أقرانه الذي درس العلوم الإلهية والطبيعية والخلقية درسًا عميقًا وسعي إلى تكوين آراء عن الحياه والطبيعة والإنسان.

امتازت فلسفة المعري بعناصر فلسفية عديدة، منها عناصر سلبية، كالتشاؤم والشك. ويعد المعري –فيما يري طه حسين– ناقدًا يمزج النقد بالسخرية، والسخرية محببة عند طه حسين، مثلما كانت عند المعري، فقد استخدم طه حسين السخرية عندما وصف مشايخه ومعلميه في بعض مؤلفاته، وبخاصة كتابه الأيام.

يجمع أبو العلاء بين رؤية الشاعر، الإنسان، وبين الناقد الفيلسوف. لقد فكر بطريقة ناقدة ناضجة، وأدرك وظيفة الشعر. ولا تزال رسالة الغفران تنبثق من النبع الذي لا ينضب عنده، إنها مادة غنية لأولئك الذين يعطون اهتمامًا متأنيًا ويتألقون بمواهبهم الطبيعية.

ولأن الشبيه يدرك الشبيه، وجد طه حسين في أبي العلاء مرآة له يرى نفسه فيها، أو قرينًا ينبغي عليه ملازمته.

واشترك أبو العلاء المعري مع طه حسين في استخدام منهج الشك في النقد، واشتهر التلميذ بقضية انتحال الشعر الجاهلي، فقد اكتشف طه حسين بأن هناك دلالات قوية تشير إلى أن الشعر الجاهلي تمت كتابته بعد الإسلام، وهذا يعني التزييف والانتحال، وهاجمه الكثيرون نتيجة لهذه الآراء، وطعنوا فيها، بل وفي دينه



أبو العلاء المعري

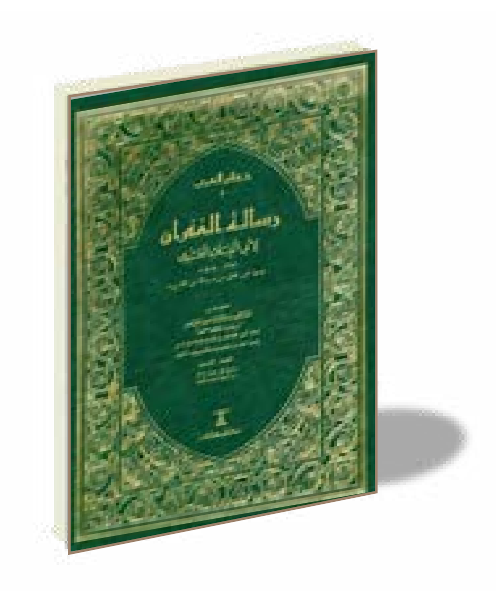
أبي العلاء المعري

أيضًا.

عرض طه حسين لحياة الفيلسوف العربي أبي العلاء المعري، ولشعره ونثره وفكره وبيئته والحياة السياسية في عصره، وشغف بكتاباته مما جعل منه باحثًا، ومؤرِّخًا، ومحلِّلًا، وشارحًا لكل آرائه وأشعاره وفلسفته.

واستنبط من شعر أبي العلاء الفلسفة، فأبو العلاء –في تصور طه حسين– أسس الشعر الفلسفي، فمن الذي يستطيع أن يدلنا على ديوان أنشئ لا لغرض إلا لشرح الحقائق الفلسفية وحدها في العصور الإسلامية الأولى إلى أواخر القرن الرابع؟[3]

ولا يخلو أمر أبي العلاء من غرابة –فيما يرى طه حسين– فقد خاض طريق الفلسفة التي لم يتعود الشعراء أن يطرقوها ولا أن يخضعوها للنظم[4].



أشاد طه حسين بدور الفلسفة في تعميق الشعر، فالنظرة الفلسفية المتداخلة في الشكل الأدبي والتي يزداد تشبع الأديب بها –في بعض الأحيان– والتي تتجاوز الواقع وتسمو عليه وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التي تتناول جوهر الأشياء؛ تجعل هذه الكتابات الأدبية مادة للدراسة والتحليل.

ويتصور طه حسين أن اتجاه أبي العلاء نحو التفلسف معناه أنه لم يكتف بالنظر إلى الأشياء بشكل سطحي، وإنما بحث في ماهيتها وأصولها وعلاقة بعضها ببعض في إطار إحساس مزيج من الدهشة والتعجب، فالدهشة والتعجب هما ما يحملان الإنسان على التفلسف، إذ يدفعانه إلى البحث والتساؤل.

إن إعادة قراءة بعض النصوص الأدبية في ضوء الفلسفة -كما فعل طه حسين بنصوص المعري– يجب ألا يكون في أي حال لجعلها تفصح عن معنى خفي يلخص توجهها الفكري، بل لإيضاح بنيتها المتعددة التي تحتمل، لكونها متعددة، طرائق متمايزة في المقاربة، فالخطاب الأدبي الصرف كالخطاب الفلسفي الصرف غير موجود، ولا توجد إلا خطابات ممتزجة، فالفلسفي يدخل في النصوص الأدبية على مستويات متعددة[5].

وانتشار العلوم الفلسفية وحرص الشعراء على درسها قد أثَّرا في لفظ الشعر -برأي طه حسين– وأكسباه صيغة أقرب إلى الاقتصاد وأبعد عن الفضول، بحيث يكون اللفظ على قدر ما قصد أن يدل به عليه من المعني، أي يكون أكثر دقة، كأن صناعة المنطق قد ملكت مزاج الشعراء فألزمتهم أن يتخيروا الألفاظ

التي تدل على المعاني من غير تفاوت ولا فضول. هذا التأثير في نفسه مقبول لولا أن يؤدي مع طول الزمان إلى الغموض والإبهام، فما زال الشاعر يتخير اللفظ الدقيق للدلالة على المعنى الدقيق حتى تكثر في شعره الألغاز. ولا بد أيضًا من الدلالة على أن درس العلوم الفلسفية قد أوجد في الشعر إصلاحات علمية وأسماء لم يكن له بها عهد من قبل، كالجوهر والعرض وغير ذلك مما يفيض به شعر المتنبي وابن العميد وغيرهم[6].

المعرفة والشك عند ابي العلاء المعري

يتمثل البعد المعرفي عند المعري في العديد من مصادر المعرفة، منها الحس والظن والشك واليقين، والحدس والعقل، أي أنه ذو نزعه أفلاطونية في معرفته وفي البحث عن عالم المثل، فالمعري جعل من المثل الأخلاقية المثل العليا في عالمه المعرفي.

فاختلاف المعرفة والإنكار على النفس ليس له مصدر إلا تأثرها بالحياة المادية، يقول أبو العلاء في الشك:

إنما نحن في ضلال وتعليل فإن كنت ذا يقين فهاته
ولحب الصحيح آثرت الروم انتساب الفتي إلى أمهاته.

ويؤكد أبو العلاء أن الإنسان قد يصغر عن إدراك اليقين في بعض الأمور لقصور عقله، فيقول:

ولقد صغرت عن اليقين بخاطر.. ما كاد يبلغ حفرة إلا نباطا

وينتقد طه حسين من ظن بأبي العلاء أنه يريد نفي الحقائق، فلو فطنوا لمغزى الرجل لعرفوا أنه لا يعمم الشك إلا في مسائل الغيب، فأما عالم الشهادة فلا يبسط أبو العلاء ظل الشك عليه، فمن ذلك قوله:

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصي اجتهادي أن أظن وأحدسا[7]

ولا يري أبو العلاء الخبر أصلًا من أصول الاستدلال العقلي، فقد خالف عامة المتكلمين في ذلك، فإنهم يجعلون الخبر الصادق أصلًا من أصول العلم، فالشرائع والديانات تقوم على الإخبار، وقد نص أبو العلاء على خلافه مع السفسطائيين، فقال:

وقال أناس ما الأمر حقيقة فهل اثبتوا أن لا شقاء ولا نعم
فنحن وهم في مزعم وتشاجر ويعلم رب الناس أكذبنا زعما

ومهما يكن من شيء فإن لأبي العلاء آراء –كما يعرض طه حسين، وكما رصدناها من خلال أشعاره– ثابتة استقر عليها حياته كلها لم ينكرها ولم يشك فيها، وهذا أكبر دليل على أنه لم يكن شاكًّا علي الإطلاق ولا سفسطائيًّا[8]، ويرى طه حسين أن أبا العلاء قد خالف مذهب السفسطائيين، لأنهم يتهمون العقل ويشكون فيه، فلا يؤمنون به ولا يعتمدون عليه، وإذ هو يرى رأي الفلاسفة النظريين من اليونان والمسلمين في الاعتماد على العقل خاصة. وإذا أردت إثبات ذلك، فاللزوميات ناطقة به أكثر من مرة كذلك، ويقول بمعرض رده علي الباطنية:

يرتجي الناس أن يقوم إمامًا ناطق في الكتيبة الخرساء
كذب الظن لا إمام سوي العقل مشيرًا في صبحه والمساء
فإذا ما أطعته جلب الرحمة عند المسير والإرساء[9]

ويتحدث طه حسين عن علم الكلام فيقول: إنه تكلف ملاءمة الدين وموافقته والزود عنه. ومن علماء الكلام: الأشعري والجبائي والإسفراييني والباقلاني وغيرهم، وقد زها علم الكلام قبل أن تزهو الفلسفة ونقل الفلسفة لم ينشئه، بل قواه وغير شكله، وقد أنتجت هذه الصورة من الفلسفة الدينية نتيجتها الطبيعية من الانقسام والافتراق واختلاف الرأي وتباين الأهواء، ونظرة في كتاب الملل والنحل للشهرستاني تبين

عدد الفرق التي أنتجها علم الكلام للمسلمين، ولو أن نتيجة الكلام وقفت عند هذا الحد لهان احتمالها، لكنها تجاوزته إلى السيطرة على الحياة العملية ففعلت بالأمة الأفاعيل[10].

لكن هل ينتمي أبو العلاء المعري إلى مذهب ما؟ يجيب طه حسين بالنفي، فلم يتخذ المعري لنظره الفلسفي مذهبًا محددًا، فلا ينتمي إلى أهل السنة، ولا مذهب السفسطائيين وأهل الشك، ولا مذهب المعتزلة، فهو لا يؤمن إلا بالعقل وحده فخالف بهذا أهل السنة، لأنهم يقدمون النص على العقل، وخالف مذهب المعتزلة لأنهم على تقديمهم للعقل يتخذون الشرع لنظرهم أصلًا ودليلًا يعتزون به ويلجأون إليه[11]. وهذا غريب جدًّا من المعري -فيما نرى- لأن المعتزلة تمسكوا بالعقل حتى قيل عنهم إنهم بهذا قد طغوا على النص الديني، ولم يعلق طه حسين على نقد أبي العلاء للمعتزلة.

برغم أن المعتزلة اعتمدت على العقل في جميع أبحاثها، والأدلة عند المعتزلة، أولها دلالة العقل، لأنه يميز بين الحسن والقبيح، واللّه عندهم لَمْ يخاطب إلا أهل العقل، أما الشَّرع فهو المتمم لشريعة العقل، فإذا بدا تناقض لجأت إلى تأويل الوحي بما يوافق حكم العقل، فشريعة العقل هي تلك المزية التي ترفع من شأن الإنسان. وقدمت المعتزلة النظر العقلي في القضايا الدِّينية استنادًا إلى الاستدلال المنطقي، وليس مجرد الاستناد إلى النُّصوص، فأجازوا ما يوافق العقل، ورفضوا ما خالفه، وجعلوا العقل أول الأدلة الشَّرعية، واعتمدوا في الاستدلال لعقائدهم على القضايا العقلية[12].

يقول أبو العلاء عن المعتزلة:

ومعتزلي لم أوافقه ساعة..
أقول له في اللفظ: دينك أول
أريد به من جزلة الظهر لم أرد..
من الجزل في الأقوال تلوي وتجزل[13]

هنا يشدد أبو العلاء على عدم موافقته للمعتزلة، ويتهمهم بأنهم يتعاملون مع النصوص باجتزالها ولوي عنقها.

الفلسفة الطبيعية عند أبي العلاء

بحث المعري في اللزوميات عن المادة والزمان والمكان وتناهي الإبعاد، ومن رأيه أن الأجسام تتكون من مادة قديمة خالدة وصور تختلف عليها، فقد قال:

أليت لا ينفك جسمي في أذي
حتي لا يعود إلى قديم العنصر

فالمادة القديمة عند أبي العلاء على غرار الفلاسفة أمثال ابن رشد، الذين استقر رأيهم بأن العالم قديم ولم يزل موجودًا مع اللّه سبحانه وتعالي معلولًا له غير متأخر عنه، وتقدم الباري كتقدم العلة على المعلول وهو تقدم بالذات والرتبة لا بالزمان، وبهذا تعرف أنه يرى قدم المادة وخلودها، ولا يرى رأي المتكلمين من المسلمين في حدوث الأجسام وتركيبها من الأجزاء التي لا تتجزأ[14].

والفلاسفة يختلفون في تعريف الزمان. أما المعري، فيعرفه بقوله: إنه كون يشتمل أقل جزء منه على عامة الموجودات. بذلك عرفه في رسالة الغفران وفي اللزوميات فقال:

ومولد هذي الشمس أعياك حده
وخبر لب أنه متقادم
وأيسر كون تحت كل عالم
ولا تدرك الأكوان جرد صلادم

فالزمان بهذا التعريف ليس حركة الفلك بل هم أعم منها، ولما فهم المعري الزمان هذا الفهم لم يستطع أن يتصور الإله في غير زمان.

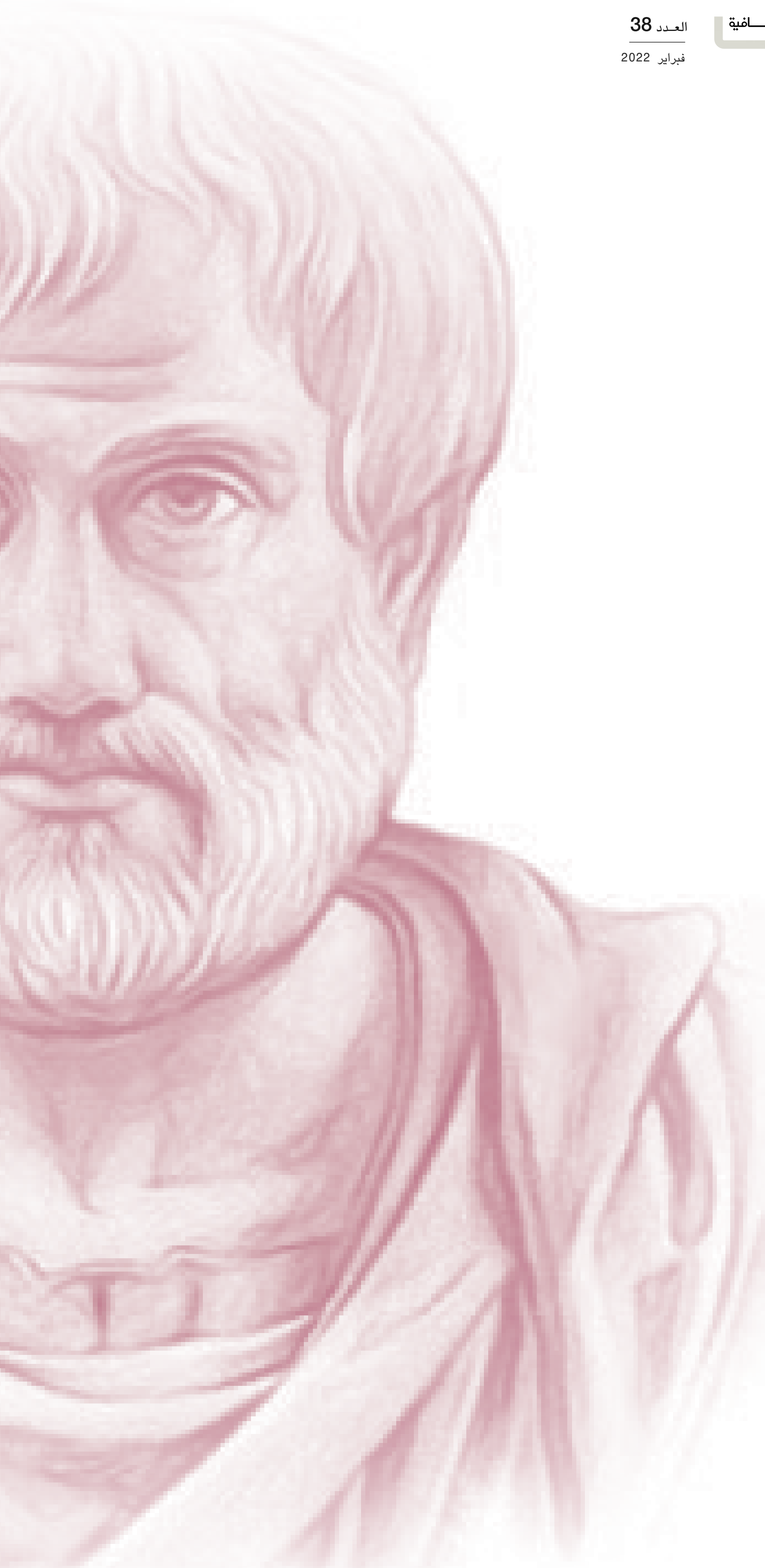
ويري أبو العلاء قدم الزمان كما يري قدم المادة، فيقول:

نزول كما زال أباؤنا
ويبقي الزمان على ما ترى

وقد عرف أبو العلاء المكان فقال:

أما المكان فثابت لا ينطوي
لكن زمانك ذاهب لا يثبت[15]

ولا يؤمن أبو العلاء بما اتفق



عليه المتكلمون من انحصار العالم وتناهيه، وذلك أن المتكلمين حين سلكوا في إثبات الإله طريق حدوث العالم وأنه مسبوق بالعدم؛ اضطروا إلى أن يقولوا بانحصار الزمان وغيره من الموجودات، فقالوا بتناهي الزمان والمكان وما اشتملا عليه. أما أبو العلاء فإنه لما سلك مسلك الفلاسفة وقال بقدم المادة والزمان والمكان لم يلزمه القول بتناهي الأبعاد، فقال:

لو طار جبريل بقية عمره
من الدهر ما استطاع الخروج من الدهر

يقول طه حسين: فأنت ترى من هذا أن أبا العلاء استمد فلسفته الطبيعية من فلاسفة اليونان، فوافقهم في العناصر وقدمها، والزمان والمكان وخلودهما وأنهما غير متناهيين[16]. فالعالم عند أرسطو كما عند أبي العلاء قديم لا يتأخر وجوده عن اللّه بالزمان، وهذا ما يجعل المادة قديمة، وهذا هو حال الصورة والحركة فهما قديمتان، وكل ما يحدث في الوجود ما هو إلا خروج من حالة القوة إلى حالة الفعل، عن طريق الحركة، فاللّه له صفة التحريك وهو المحرك وغاية كل الموجودات[17].

لنا خالقٌ لا يَمتري العقلُ أنَّهُ
قديمٌ فَما هذا الحديثُ المولَّدُ[18].

الفلسفة الإلهية عند أبي العلاء

البعد الميتافيزيقي يتمثل بوجود اللّه عند المعري، وهو الذي يمثل الوجود الأزلي الأبدي الثابت، فاللّه هو المحرك الذي لا يتحرك. والواجب ضروري الوجود بحيث لو قدر عدمه لزم منه محال، والممكن ما لا ضروري في وجوده ولا عدمه، والعالم بما فيه من الجواهر العقلية والأجسام الحسية والأعراض القائمة بها قدرناه متناهيًا وغير متناهٍ، وكذلك لو قدرنا أنه شخص واحد أو أشخاص وأنواع كثيرة إما أن يكون ضروري الوجود أو ضروري العدم وذلك محال؛ لأن أجزاءه متغيرة الأحوال عيانًا، وضروري الوجود على كل حال لا يتغير بحال. فوجه تركيب البرهان منه أن نقول كل متغير أو متكثر فهو ممكن الوجود باعتبار ذاته، وكل ممكن الوجود باعتبار ذاته فوجوده بإيجاد غيره، فكل متغير أو متكثر فوجوده بإيجاد غيره، وأيضًا فإن الكل متركب من الآحاد، والآحاد إذا كان كل واحد منها ممكن الوجود فالكل واجب أن يكون ممكن الوجود، وكل ممكن فهو باعتبار ذاته ممكن أن يوجد وممكن ألا يوجد[19].

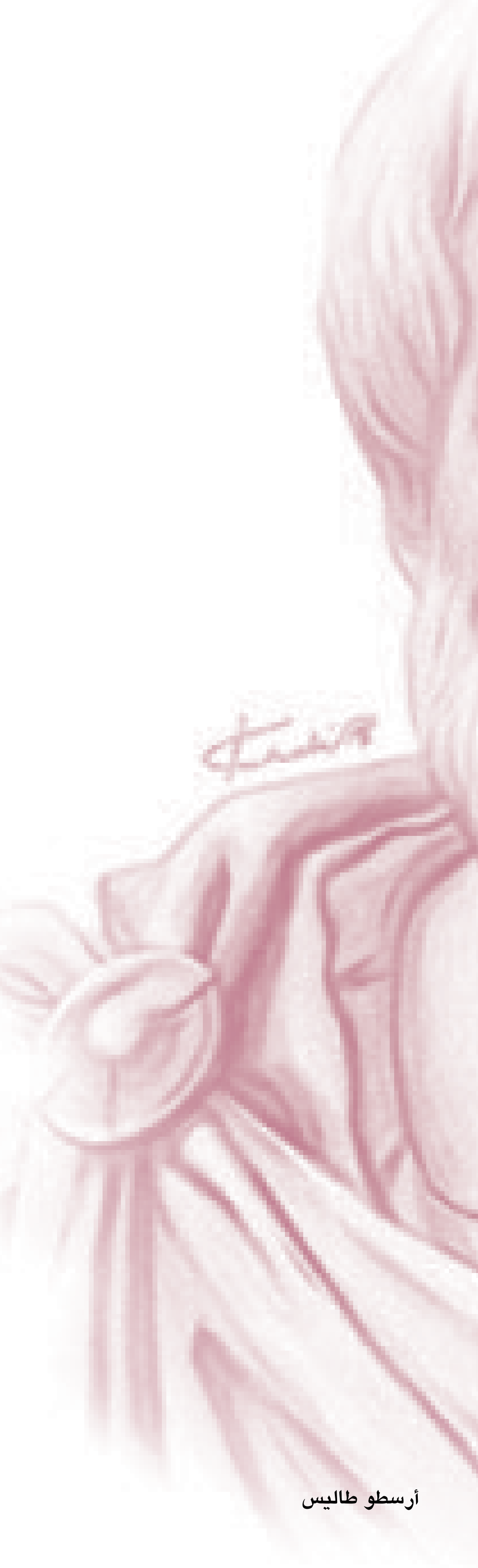
يرى فلاسفة اليونان أن اللّه واجب الوجود بذاته، وأنه لهذه الموجودات علة وأن هذه الموجودات ملازمة له كما يلازم المعلول علته، ومن هنا كان قولهم بقدم العالم. فإنهم إذ أثبتوا أن اللّه واجب بذاته لزمهم أنه موجود أزلًا، وإذا أثبتوا أن الأشياء صدرت عنه صدور المعلول عن علته لزمهم القول بقدم الأشياء. إذ كان المعلول مقارنًا للعلة في الوجود الخارجي، وإن تأخر عنها في تصور العقل. ويدافع طه حسين عن رأي الفلاسفة في قدم العالم، فلم يكن رأي الفلاسفة في قدم العالم ووجود اللّه لديه متناقضًا ولا مضطربًا. وإذا كان أبو العلاء قد سلك طريقهم في الفلسفة الطبيعة والرياضية فهو سلك أيضًا طريقهم في الفلسفة الإلهية، فأثبت اللّه وأقر به، فقال:

أثبت لي خالقًا حكيمًا
ولست من معشر نفاه

واللزوميات ممتلئة فيما قال أبو العلاء في إثبات اللّه وتمجيده ووصفه بما ينبغي أن يوصف من صفات الكمال، وليس في اللزوميات إنكار للّه وإنما فيها بيت واحد يحتاج إلى البحث وهو قوله:

وأما الإله فأني لست مدركه
فاحذر لجيلك فوق الأرض سخاطا

ربما كان ظاهر هذا البيت أن أبا العلاء لا يعرف الإله


أرسطو طاليس

ولا يثبته، وأنه إن اعترف به في كتبه فإنما يفعل ذلك ابتغاء مرضاة الناس واتقاء سخطهم، على قاعدته من اصطناع التقية والحرص على الاحتياط، ذلك شيء يمكن أن يدل البيت عليه، لكن روح أبي العلاء في حياته المادية وفيما كتب ينفيه، فلا يجب أن يفهم من هذا البيت إلا أن الرجل يجهل كنه الإله وحقيقته، ولا يستطيع أن يحدده تحديدًا منطقيًّا، وأنه يخشى أن يقول ذلك لأن عامة الناس لا يستطيعون أن يفقهوا معزى هذا القول، ولا أن يفرقوا بين من لا يعرف اللّه، ومن لا يعرف حقيقته، فما يدرك هو أثار تشير إلى وجوده وتدل على ثبوته، فأما حقيقته فقد انقطعت بيننا وبينها الأسباب[20].

وعلى ذلك لا بأس على أبي العلاء –من وجهة نظر طه حسين– أن يعلن جهله حقيقة اللّه ما دام أعلن علمه بوجوده، غير أن من الحق علينا البحث في الأوصاف التي أسندها أبو العلاء إلى اللّه بعد أن أثبت وجوده، لنعرف نزعته الفلسفية؟

فأول ما يلقانا به أبو العلاء من ذلك إثباته القدرة العامة الشاملة للّه، وهو مقدار يتفق عليه المسلمون والفلاسفة، بل وعامة أهل الديانات، ويقول في ذلك:

للمليك المذكرات عبيد
وكذلك المؤنثات إماء
فالهلال المنيف والبدر الفرقد
والصبح والثري والماء
فانظر كيف بسط القدرة الإلهية
على العالم ولم يستثن شيئًا

ويقول أيضًا في القدرة الإلهية:

انفرد اللّه بسلطانه فما له
في كل حال كفاء
فما خفي قدرته عنكم
وهل لها عن ذي رشاد خفاء؟[21]

ولأبي العلاء بيت في الوحدانية يعرضه طه حسين لا يحتمل الشك ولا التأويل، وهو قوله:

بوحدانية العلام دنا
فذرني أقطع الأيام وحدي

ويقول حين يعرض للأمر بالعزلة:

توحد فإن اللّه ربك واحد
ولا ترغبن في عشرة الرؤساء

فأنت تري أن أبا العلاء إسلامي النزعة، يوناني فيما أثبت للّه من القدرة الشاملة والوحدة المطلقة، وهو كذلك فيما أثبت له من الحكمة في البيت الذي يقول فيه:

أثبت لي خالقًا حكيمًا
ولست من معشر نفاه[22]

ويقول أيضًا:

إذا قوم لم يعبدوا اللّه وحده
بنصح فإنا منهم برءاء

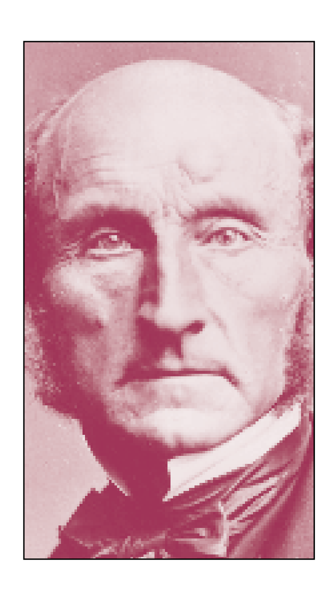
ويفارق أبو العلاء المسلمين ويوافق اليونانيين في إثبات أن اللّه ساكن غير متحرك ولا منتقل، فأما المسلمون فينزهون الإله عن أن يوصف بالسكون أو بالحركة، فالسكون عجز والحركة عرض وكلاهما محال، وقد نص أبو العلاءعلى ذلك فقال:

أما تري الشهب في أفلاكها انتقلت
بقدرة من مليك غير منتقل

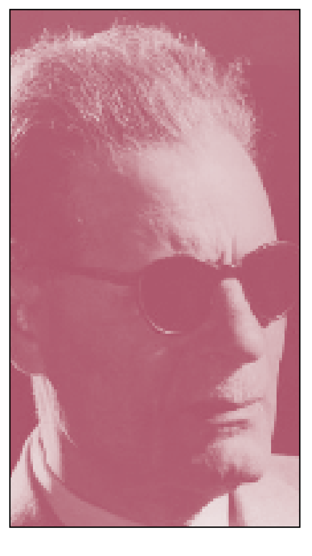
ويري طه حسين أنه من العسير أن نثبت موافقة هذا الرأي أو مخالفته للمتكلمين، لأنه غامض غموضًا شديدًا فهم لا يستطيعون أن يقولوا إن اللّه منتقل، إذ الانتقال يحتاج إلى حيز، والحيز على اللّه محال، والانتقال حركة، والحركة عرض، والأعراض لا تقوم بذات اللّه، وليس يصح أن يقال إن اللّه ساكن، فالسكون عجز، والعجز عليه محال، ولأن هذا الخالق في نفسه لا يمكن أن يصدر عن سكون مطلق، وكأن الحرص عن تنزيه اللّه عز وجل عن هذه الأوصاف اللغوية القاصرة هو الذي جعل مذهب المتكلمين قاصرًا. فقد تضاربت الفرق الإسلامية بين رفض الصفَات الحسية وبالتالي تأويلها، وبين قبول هذه الصفات ورفض تأويلها، وقد خرجت بعض الفرق كالمعتزلة بهذه الصفات عن مدلولها الحسي؛ لأن هذه الفرقة أخضعت النص للعقل، وإن تعارضا فالأولوية لديهم للعقل[23]، وأهم من يمثل رفض تلك الصِّفَات

الحِسِّية من الأشاعرة: فخر الدين الرازي (ت 606هـ) فقد اعتنى بإقامة البراهين العقلية والنقلية على استحالة وصف اللّه تعالى بما يستلزم الجسمية، فالاستواء بالنسبة له قهر الباري واستيلاؤه، ونزوله بره وعطاؤه، ومجيئه حكمه وقضاؤه، ووجهه وجوده، وعينه حفظه، وعونه اجتباؤه، وضحكه عفوه، ويده إنعامه، وإكرامه اصطفاؤه[24].

أما المعري فقد نص على السكون كأرسطو، فينبغي أن يجد من الاعتراضات ما ورد على المعلم الأول من فلاسفة اليونان حين نفى الحركة عن اللّه، فإن العلة الأولى إذا كانت ساكنة سكونًا مطلقًا لم يكن أن يصدر عنها العالم، إذ إصدار العالم على مذهب الفلاسفة عامة، وأرسطو طاليس خاصة ليس إلا إصدار معلول عن علة، وهذا الإصدار حركة من غير شك، فإن زعم أرسطو طاليس أن العالم لم يزل وإن ليس بين وجوده وبين وجود اللّه ترتيب ذهني ولا خارجي، لزمه القول بتعدد الواجب، وهو محال، وأن الإله لم يوجد العالم وإنما وجد العالم وحده، وإذن ما عمل هذا الإله؟ وما قيمته؟ كل هذه الاعتراضات وردت على أرسطو طاليس فلم يستطع لها ردًا. على أن هنا اعتراضًا



جون استيوارت مل



طه حسين

آخر، فإن العالم متحرك من غير شك، فمن أين له هذه الحركة؟ ولا يمكن أن تكون من اللّه؛ لأنه غير متحرك وفاقد الشيء لا يعطيه، ولا يمكن أن تكون من ذات العالم، إذ ليس في العالم شيء إلا وهو مستند إلى اللّه، فلم يبقَ لمذهب أرسطو قيمة منطقية، مما اضطر تلاميذه أن يعدلوا عن مذهبه، فمنهم من ترك الإلهيات جملة، ومنهم من ذهب مذهب الهنود وفيثاغورس في وحدة الوجود[25].

لكن ما معنى الحركة التي نفاها أرسطو وأبو العلاء عن ذات اللّه ونحن نعلم أن للحركة في رأي أرسطو معنيين متباينين: أحدهما الحركة المادية وهي الكون في زمانين في مكانين، وبعبارة أوضح: هي الانتقال من حيز إلى حيز في آنين مختلفين، فلا شك أن هذه الحركة منفية عن اللّه، لأنها لو ثبتت له لأخضعته للزمان والمكان، ولجعلته جسمًا، فأصبح ممكنًا وهو واجب.

الثاني من معنى الحركة كون ما هو بالقوة أمرًا فعليًّا، ولاشك في أن هذا لا يقتضي حيزًا ولا جسمية، ثم لا يقتضي زمانًا بالمعنى الذي يفهم من هذا اللفظ، وهو حركة الفلك، ومن الواضح أن ذات اللّه لا يصح أن تتصف بهذه الحركة لأنها لم تكن قوة فصارت فعلًا، إنما هي مخرجة الأشياء من القوة إلى الفعل. وقد نص أرسطو

طاليس على أن اللّه فعل محض، أي أنه ليس شيئًا كان قوة فصار فعلًا؛ لأن هذا يقتضي التغير والتغير عليه محال. فلم يبق بد من القول بأنه فعل محض، وهو يساوي القول بأنه حركة محضة، والحركة لا توصف بالحركة، لأن وصف الشيء بنفسه ضروري العبث، وإذا كان حركة محضة، لم يلزم أرسطو طاليس أن يكون سكونًا ولا ساكنًا، فلا يلزم العجز، ولم يلزمه البحث عن مصدر ما في العالم من الحركة، فاللّه هو مصدرها إذ هو الحركة في نفسها.

ونلاحظ أنه لا يريد بالحركة إلا الفعل المحض، أي التحقق الثابت في الخارج، ومن هنا لا ترد على أرسطو طاليس تلك الاعتراضات السابقة، فلنبحث عن بيت أبي العلاء لنعرف أيدل على أنه فقه الحركة كما فقهها أرسطو؟

ويري ابن رشد أن هذا الدليل يقوم على مسلمة وهي أن كل حركة لا بد لها من محرك، وأن المتحركات لا بد أن تنتهي إلى محرك أول وهو اللّه، يري ابن رشد: أننا متى أنزلنا هذا المحرك الأقصى للعالم، يحرك تارة ولا يحرك أخرى، لزم ضرورة أن يكون هناك محرك أقدم منه، فلا يكون المحرك الأول، فإن فرضنا أيضًا هذا الثاني يحرك تارة ولا يحرك أخرى، لزم ما لزم الأول، فباضطرار: إما أن يمر ذلك إلى غير نهاية، أو ننزل أن هنا متحركًا لا يتحرك أصلًا ولا من شأنه أن يتحرك لا بالذات ولا بالعرض[26].

لا شك في أن الحركة التي نفاها أبو العلاء عن اللّه إنما هي الحركة المادية، بدليل أنه قد أثبتها للكواكب ونفاها عن اللّه فقال:

أما تري الشهب انتقلت
بقدرة من مليك غير منتقل

والشهب إنما تنتقل من حيز إلى حيز، وهذا الانتقال محال على اللّه من غير شك، فلم يبق ريب في أن أبا العلاء موافق لأرسطو أتم الموافقة، فهل هو مع ذلك موافق للمسلمين؟ لم ينص المسلمون على شيء من هذا؛ لأنهم لا يعترفون بهذه الحركة التي يراها أرسطو ولا يعرفون إلا الحركة المادية، فإذا التمسنا موافقة أبي العلاء للمسلمين في هذا الأمر فإنما نلتمس موافقة فقهه الكلامي لما اتفقوا عليه من تنزيه، وذلك شيء لا شك فيه، فإن المتكلمين مهما يكثر بينهم الجدال لا ينكرون أن اللّه موجود في الخارج أي أنه فعل، وهو ما يقوله أبو العلاء وأرسطو طاليس. والمعتزلة خاصة ينفون الصفات ويقولون إن اللّه عين ذاته، فهو وجود محض، وذلك عين ما يقوله أبو العلاء وأرسطو طاليس.

فخرج أبو العلاء من هذه المعركة إسلامي النزعة في الحقيقة وفقه الكلام يونانيها أيضًا، فهل شذ أبو العلاء عن المسلمين في أمور محددة؟[27]

ولم يستطع أبو العلاء أن يتصور وجودًا خارج الزمان والمكان، فجزم أن اللّه في زمان ومكان، وزعم أن من خالف ذلك ليس له عقل، وفي ذلك يقول مناظرًا المسلمين وعامة المتدينين من أتباع الرسل:

قالوا لنا خالق قديم
قلنا صدقتم كذا نقول
زعمتموه بلا زمان
ولا مكان ألا فقولوا
هذا كلام له خبئ
معناه ليست لنا عقول[28]

فهذا الكلام يستظرفه الأديب والشاعر لرقة لفظه ودقة ما فيه من السخرية -على حد تعبير طه حسين- ، لكنه لا يناسب المتكلم ويتعارض مع التنزيه؛ لأنه يصف اللّه في ظاهره بما لا بلائم فقه الدين وأصول الكلام. غير أننا لا نستطيع إن نمر بهذه الأبيات دون أن نفقهها كما فعل الذين كفروا بها أبا العلاء. والحقيقة أن الرجل لم يكن مشبهًا ولا مجسمًا، وفي أقواله ما يدل على أنه لا يشك في اللّه وبأنه حسن الرأي فيه[29].

وفي معرض حديثه عن الزمان رأى أبو العلاء -كما يؤكد طه حسين- في الزمان معنى ربما ضاقت اللغة

عن التعبير عنه، فالزمان موجود عنده قبل الفلك إن صح أن يسبق الفلك بوجود، فهو يري قدمه وإنما يريد بالزمان مجرد الاستمرار ذي الصورة الواحدة الذي لا ينقسم إلى ليل ولا نهار ولا يقاس بشهر ولا عام، يريد استمرارًا لا نستطيع أن نفسره إلا بأنه ظروف يحتوي على كل موجود حتى الليل والنهار اللذين نسميهما نحن زمانًا، وهذا الزمان الذي ذهب إليه أبو العلاء لا يستطيع أن يشك فيه إنسان، بل إن اعتقاده جزء من مكونات العقل الإنساني، فإنك لا تستطيع أن تتصور وجودًا أو ثبوتًا إلا إذا تصورت فيه البقاء والاستمرار بالوقت، وهذا الرأي في الزمان هو ما رآه جون استيوارت مل الفيلسوف الإنجليزي وأثبت قدمه وأنه لا أول له. فإذا فهمنا الزمان بهذا المعنى لم نستطع نفي مقارنته لوجود اللّه، فنفي هذه المقارنة نفي للوجود نفسه، إذ الوجود في نفسه استمرار وهذا الاستمرار هو الذي يسميه أبو العلاء زمانًا. ويدلك على أن الزمان الذي ذكره أبو العلاء في هذه الأبيات ليس هو الزمان الذي يفهمه المتكلمون من قول أبي العلاء في قصيدة أخرى:

والله أكبر لا يدنو القياس له
ولا يجوز عليه كان أو صارا

شمول القدرة يقتضي ألا يكون في هذا العالم شيء إلا إذا تعلقت به قدرة اللّه، فإذا فعل الإنسان شيئًا فإما أن يكون مختارًا فيه أو غير مختار؛ فإن يكن مختارًا فهذا الفعل واجب، وإن لم تتعلق به قدرة اللّه وهو باطل؛ لأنه يهدم أصل القدرة، وإن يكن غير مختار فهو الجبر الذي لا شك فيه. إذن الدين والفلسفة يتظاهران إثبات الجبر وإقامة الأدلة عليه

فانظر إليه كيف لم يقس وجود اللّه بمضي أو استقبال[30]

وفي سياق متصل بفكرة الزمان رأي طه حسين: أن أبا العلاء لا يريد بالمكان معنى من المعاني الضيقة التي ذكرها المتكلمون والفلاسفة، فالمكان عند هؤلاء لا يمكن أن يتجاوز العالم، ومن ثم اختلفوا في إمكان الخلاء في هذا العالم واستحالته، واتفقوا على إمكانه خارجه، وقد عرف طه حسين أن أبا العلاء يرى عدم تناهي الأبعاد، فهو لا يري للعالم داخلًا وخارجًا كما زعم المتكلمون والفلاسفة، وإذا لم يكن للعالم عند أبي العلاء حد ولا نهاية فلا شك في أنه لا يستطيع ان يتصور وجود اللّه خارج العالم، إذ ليس للعالم عنده خارج، فاللّه موجود في العالم، والعالم مكانه، لكن هذا لا يجعل المعري مشبهًا؛ لأنه لم يفسر المكان بالحيز فيلزمه أن اللّه جسم، ولم يقل بانحصار العالم فيلزم أن اللّه محصور، إنما قال بعالم لا يتناهى، وبمكان لا يتناهى. ولا يجد طه حسين مبررات لانتقاد المعري في هذه المسألة، فإذا فهمنا المكان والزمان كما فهمهما أبو العلاء لم نر عليه بأسًا من أن يعتقد أن اللّه مقارنًا لهما، ولا يجب أن يتهم رجل قال ذلك بالكفر، فإنه لم يقصر في تنزيه اللّه، وإنما يجب أن يناقش فيما ذهب إليه من رأيه الخاص في الزمان والمكان، فإن صح له الرأي

صحت عقيدته وإن لم يصح فقد أخطأ في تصوره. فقد ترك طه حسين الأمر للنقاش حول آراء المعري، ويرفض اتهامات البعض له، فقد تعلم طه حسين من الغرب الحوار، تعلمه من سقراط وأفلاطون وغيرهما، فأصبح يمتلك أدوات الحوار، ولا يتعصب للرأي.

وقد ذكر في بيتٍ قدم اللّه وقدم الزمان معًا فقال:

خالق لا يشك فيه قديم
وزمان على الأنام تقادم
فجعلهما قديمين لكنه
فضل التنزيه[31]

الجبر عند أبي العلاء

الجبر هو أن تنسب الفعل للرب دون العبد، وهو مذهب قديم عند الفلاسفة وكثير من أهل الديانات، فالاختيار لا يتفق مع القول بأن هذا العالم مبني في حركاته الاجتماعية والفردية للإنسان وغير الإنسان على العلل والأسباب، وأن كل شيء في هذه الحياة نتيجة شيء قبله ومقدمة لشيء بعده، وفي هذه الحالة لا يكون للاختيار موضع في هذا العالم، ذلك أن هذا الاختيار إما أن يكون متصلًا بما قبله، أو بما بعده اتصال العلة بالمعلول والنتيجة بالمقدمة.

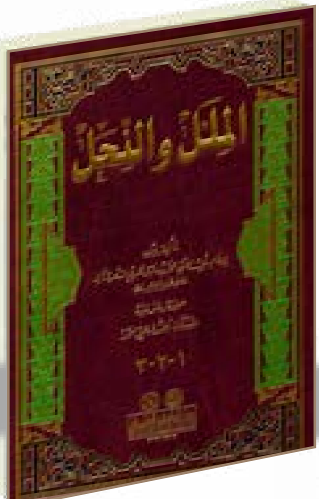
والبحث في مشكلة الجبر يكمن في محاولة فهم المعنى الميتافيزيقي للمشكلة وعلاقته بالوجود الإنساني، من حيث أن هناك مشكلة كبيرة بين الحرية ومشكلة الفعل الإنساني. والمشكلة يمكن وضعها في السؤال الآتي: إذا كانت الإرادة الإنسانية حرة مطلقة فكيف نفسر العلاقة بين المشيئة الإلهية والمشيئة الإنسانية من جانب أن المشيئة الإلهية غالبة على المشيئة الإنسانية إلا إذا اتفقتا، فمن البديهي أن يتساءل المرء: كيف يتسق الجبر مع التكليف والثواب والعقاب، فإن ذلك يتنافى مع مفهوم العدل الإلهي[32].

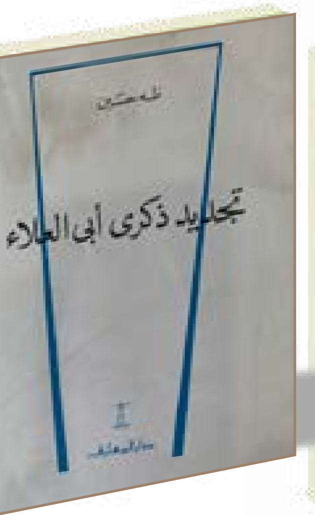
وشمول القدرة يقتضي ألا يكون في هذا العالم شيء إلا إذا تعلقت به قدرة اللّه، فإذا فعل الإنسان شيئًا فإما أن يكون مختارًا فيه أو غير مختار؛ فإن يكن مختارًا فهذا الفعل واجب، وإن لم تتعلق به قدرة اللّه وهو باطل؛ لأنه يهدم أصل القدرة، وإن يكن غير مختار فهو الجبر الذي لا شك فيه. إذن الدين والفلسفة يتظاهران إثبات الجبر وإقامة الأدلة عليه، فإذا بحثنا على الحياة العملية ولا سيما بالقياس إلى أبي العلاء عرفنا أنها تنتج الجبر أيضًا[33].

ويقسم طه حسين الجبر إلى: ما يتعلق بالأشخاص، ما يتعلق بالجماعات، فأحوالك الخاصة وظروفك التي تكتنفك محدثة كانت أم قديمة تحدد لك طريقك في الحياة، وكذلك الأحوال التي تكتنف الجماعات والفرد والجماعة لا يملكان لهذه الظروف والأحوال تبديلًا[34].

يقول أبو العلاء:







إن كان من فعل الكبائر
مجبرًا
فعقابه ظلم على ما يفعله[35]
واللّه إذا خلق المعادن عالمًا
إن الحداد البيض منها تجعل
فانظر كيف جعل عقاب صاحب الكبيرة ظلمًا حين أثبت الجبر، وقد ذهب في بيت آخر إلى أن الإنسان لا يستحق ذمًّا ولا مدحًا فهو مجبر:
لا تمدحن ولا تذمن أمرًا
فينا فغير مقصر كمقصر
فكما أجبر الإنسان على أن يحسن ويسيء، أجبر على أن يحمد الحسن ويذم القبيح، ويتصور هذا حسن وهذا قبيح. ويبرر طه حسين آراء المعري في الجبر وبأن الإنسان مجبر على أفعاله، فيقول: بأن طائفة الأحوال التي اكتنفت الحياة المادية والمعنوية لأبي العلاء اضطرته إلى أن يتصور الجبر بالصورة التي قدمناها، وأن يتخذ منه اعتراضات على التكليف تجعل لخصومه سبيلًا عليه[36].
ألا ترى معي أن في هذا نقد للمعتزلة التي قالت أن الحسن والقبح ذاتيان، ودعت إلى حرية الإرادة، وهذا ما جعل المعري ينتقدها بشدة بل ولا يذكرها كثيرًا عند ذكره للمتكلمين.
وكما أظهرت آراء أبي العلاء في الفلسفة الإلهية الجبر؛ فإن حياته المادية وشعره في اللزوميات ينطقان به ويدلان عليه، فقد نص في مقدمة اللزوميات على أنه لم يؤلف هذا الكتاب مختارًا، وإنما ألفه بقضاء لا يعرف كنهه، وقد ذكر الجبر في اللزوميات أكثر من مائتي مره، يثبته ويناضل عنه ويبسط سلطانه على الحياة العملية للأفراد والجماعات. فمن قوله في الجبر:
المرء يقدم دنياه على خطر
بالكره منه ويناها على سخط
يخيط إثمًا إلى إثم فيلبسه
كأن مفرقه بالشيب لم يخط
فالإنسان عنده يدخل الدنيا كارهًا ويخرج منها كارهًا، ولو خير ما اختار أن يعيش.
يقول أبو العلاء:
وإذا كنت باللّه المهيمن واثقًا
فسلم إليه الأمر في اللفظ واللحظ
فانظر إليه كيف جعل اللّه يدبر مقادير تصيب ما تصيبه بقدر، وعن حركتها التي أثبت لها المصادفة
يسعد قوم ويشقي آخرون
ويقول أيضًا:
خرجت إلى ذي الدار كرها
ورحلتي إلى غيرها بالرغم
واللّه شاهد
إن روح أبي العلاء في الفلسفة الإلهية جبري لا يعرف الاختيار يقول:
قالت معاشر كل عاجز ضرع
ما للخلائق لا بطء ولا سرع
مدبرون فلا عتب إذا خطئوا
على المسيء ولا حمد إذا برعوا
ولقد وجدت لهذا القول في شواهدا
ونهاني دونه الورع
فزاد في هذه الأبيات على إثبات الجبر أمرين أحدهما نفي التكليف، والآخر أن يرى الجبر ويؤمن به وإنما الورع ينهاه عنه ويقول:
ما باختياري ميلادي ولا هرمي
ولا حياتي فهل لي بعد تخيير
ولا إقامة إلا عن يدي قدر
ولا مسير إذ لم يقض تسييرا
والعقل زين ولكن فوقه قدر
فما له في ابتغاء الرزق تأثيرا[37]

البعث عند أبي العلاء المعري

الفلاسفة الإلهيون من اليونان ينكرون حشر الأجساد، ولا يؤمنون ببعث الأرواح كما نفهمه نحن من الدين، ولكنهم يقولون بخلود الروح، وإنها تنتقل بعد الموت إلى عالمها العقلي، وموقف المعري في البعث موقف غير ثابت –كما يراه طه حسين– فتارة يقف موقف الشك فيقول:
يا مرحبا بالموت من منتظر
إن كان ثم تعارف وتلاق
وتارة يجزم بموقف أفلاطون في الروح فيقول:
وإن صدأت أرواحنا في أجسامنا
فيوشك يومًا أن يعاودها

الصقل
ويعود إلى الشك فيقول:
وعييت بالأرواح أني تسلك
أما الجسوم فللتراب مآلها
ومهما يكن شك أبي العلاء في البعث فإنه لا يرتاب في قدرة اللّه عليه فيقول:
وقدرة اللّه حق ليس يعجزها
حشر لجسم ولا بعث لأموات[38]
«إن الروح الفلسفي لأبي العلاء في الطبيعيات والرياضيات يوناني خالص، وأنه في الإلهيات يوناني كثيرًا، وإسلامي قليلًا، فهذا الروح الفلسفي يثبت لنا أن أبا العلاء إن لم يكن أنكر البعث إنكارًا تامًّا، فقد شك فيه شكًّا شديدًا»[39].
ويشرح طه حسين صورة ثالثة للفلسفة عند المسلمين يمثلها القرن الرابع، ويتبرم بها أبو العلاء، وهي فلسفة المتصوفة. والوهم في هذه الفلسفة كما يراه حسين قديم، فأكثر الناس يراها غلوًّا في الدين واجتهادًا في تقديس اللّه ويرفعون سندها حتى يصلون به إلى عصر النبي وأصحابه. والحق أن تحليل التصوف الاسلامي غير يسير لكثرة ما فيه من تركيب وامتزاج، لكننا نشير إلى العناصر الأولى التي تتألف منها الفلسفة الصوفية عند المسلمين، فأول هذه العناصر وأقدمها عنصر فلسفي يوناني هو وحدة الوجود.

وقد ظهر مذهب وحدة الوجود واضحًا عند اليونانيين في الفلسفة الرواقية، الذين نشأت فلسفتهم لما فشلت فلسفة أفلاطون وأرسطو طاليس في تحقيق الصلة بين العالم وموجده، فزعموا أن ليس في الوجود إلا قوة واحدة ذات وجهة، أحدهما عقل صرف به الحركة والآخر صورة تظهر فيها هذه الحركة، وعلى هذا فالموجود وموجده شيء واحد في نفسه وإن اختلف في الاعتبار. قالوا وهذه القوة متحركة وعن حركتها تنشأ هذه الظلال المختلفة التي نسميها الخليقة، قالوا: وإذا كانت هذه الحركة واحدة فلا شك أنها تعود بين حين وحين إلى جوهرها، أي أن هذه الظلال المختلفة تعود إلى أصلها الأول فلا يكون بينها اختلاف، ثم ترجع بعد ذلك إلى اختلافها بمقتضى هذه الحركة الدائمة، فما يزال العالم في افتراق واتصال أبدًا[40].
و»التصوف ليس مذهبًا اسلاميًّا خالصًا، إنما هو مذهب هندي أخذ صبغة الفلسفة اليونانية عند الرواقيين والإسكندريين، ثم اخذ الصبغة الإسلامية في أيام بني عباس»[41]. وقد ذم أبو العلاء أهل الدين فقال فيهم:
تستروا بأمور ديانتهم
وإنما دينهم دين الزناديق

نكذب العقل في تصديق كاذبهم
والعقل أولى باكرام وتصديق
فشاور العقل واترك غيره هدرًا
فالعقل خير مشير ضمه النادي
أما لكم بني الدنيا عقول
تصد عن التنافس والتعادي
فهذان البيتان لا يدعان شكًّا في أن أبا العلاء ما كان يرضي بغير العقل، وقد ذم الأشعري فيمن ذمه من المتكلمين في رسالة الغفران فقال: والأشعري إذا كشف ظهر نمى تلعنه الأرض الراكدة والسماء. وأبو العلاء -كما يصفه طه حسين- وإن يتخذ العقل إمامه في البحث عن الأشياء، لم يستطع أن ينتحل له العصمة، ولا أن يزعم قدرته على الإيصال إلى اليقين المطلق، بل حفظ للشك حقه في الدخول على ما أثبته العقل، وعلل ذلك بأن العقل ليس في نفسه جوهرًا مستقلًا عن الحياة المادية استقلالًا تامًّا، بل هو بها متأثر ولها خاضع، ومن هنا اختلفت أحكامه فأثبت الشيء ونفاه وأوجبه ثم سلبه. وفي ذلك يقول:
ويعتري النفس إنكار ومعرفة
وكل معني له نفي وإيجاب[42]
أما لكم بني الدنيا عقول
تصد عن التنافس والتعادي

فكر أبي العلاء السياسي

رصد طه حسين مناهضة أبي العلاء الفساد السياسي، فقد انتقد السلطة، فالحكام في عصره –كما كان يراهم– جماعة فوضى ورذيلة، يتبعون هواهم ويقهرون الرعية ظلمًا وينعمون بخيرات البلاد. وكانت للمعري آراء سياسية بها الكثير من الجرأة، عرضها في مؤلفاته وكتب عنها طه حسين، فأبو العلاء ينكر الملك ووراثته في عهد يسيطر فيه النظام الملكي الاستبدادي.

ويهاجم أبو العلاء الحكام في عهد الاستبداد ويقول فيهم:

يريد رعية أن يسجدوا له
ومن شر البرية رب ملك..
الملك يفنى ولا يبقى لمالكه
أودى ابن عاد وأودى نسره لبد[43]

وسخط أبو العلاء على ما رأى وما قرأ من ظلم الملوك والأمراء ما دعاه إلى التفكير في مصدر السلطة التي أتيحت لهم، فلم ير لها مصدرًا إلا الأمة التي مكنت حكامها ليقوموا بمصالحها العامة، فأي تجاوز لهذه القاعدة يقع فيه الحكام كافٍ لمقتهم والوقوف ضدهم، وفيه يقول:

مل المقام فكم أعاشر أمة
أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية واستجاروا كيدها
وعدوا مصالحها وهم أجراؤها

ومن هنا نعلم أن أبا العلاء لا يرى الملك ولا وراثته وإنما يرى التشاور والديمقراطية، كما يراها الجمهوريون، فأما سخطه على القدماء والمحدثين من الملوك فكثير في اللزوميات[44]:

قالوا سيملكنا إمام عادل
يرمي أعادينا بسهم صارد
والأرض موطن شره وضغائن
ما أسمحت بسرور يوم فارد

وقد انتقد أبو العلاء السلطة السياسية واستغنى عنها، ويعجب طه حسين بوعي المعري الفلسفي الأخاذ، ووقف أبو العلاء من السلطة الدينية موقفًا ناقدًا، فانتقد الدين كأيديولوجيا وشعائر، وندد ببعض رجال الدين، فهو قد وصل إلى قناعة تامة بأن الفساد سار في جميع الأمم بسبب التدين الأعمى والتمسك برداء الدين في اتباع نهج الظلم والاستبداد، وأن الكذب عامل مشترك بين جميع الأديان. وهذا ما أورده في لزومياته المتكررة حول أصول الدين والعقائد والعبادات والشعائر وعن الإله.

وموضوع توظيف الدين لصالح السياسة قديم، واستخدام السلطة الدينية كقناع وغطاء لمنظومة من المصالح المتعددة في كل مرحلة تاريخية، وفي تأصيل سلطة الحاكم الدنيوية، مرفوض من جانب المعري، فقد كان الارتباط قويًّا بين الدِّين وبين الممارسات السِّياسية عبر التاريخ الإنساني، ثم حدث تطور لدرجة الانفصال التام في بعض المجتمعات[45].

ويرى أبو العلاء أن البعد عن الحكام أفضل، يقول في ذلك:

توحد فإن اللّه ربك واحد
ولا ترغبن في عشرة الرؤساء[46]

فهنا يري أن يؤثر الإنسان العزلة إن كان راغبًا في الكمال، فالوحدة أقصي صفات اللّه، والعزلة أفضل من معاشرة الملوك والصعاليك والعامة[47]:

تذال كراسي الملوك وطالما
غدت وهي تحمي بالعوالي مروجها[48]

ويشيد أبو العلاء بالعقل ويعترف بسلطانه، وهذا ما يشيد به طه حسين، فقد أعجب باعتزاز المعري بالعقل، فهو أعز ما وهب الإنسان، وهو الهادي للمعارف، فلا حاجة للناس إلى إمام معصوم كما يدعي الشيعة، فالعقل كفيل ببيان ذلك، قال أبو العلاء:

خذوا في سبيل العقل تهدوا بهديه
ولا يرجون بغير المهيمن راج
ولا تطفئوا نور المليك فإنه
ممتع كل من حجى بسراج[49]

ويعتقد أبو العلاء أن إصلاح الناس والحياة السياسية لا يجري إلا من خلال العقل، فهو غير مقتنع بتأثير النقل في الإصلاح، فبالعقل يمكن التصدي للظلم السائد، فالأوطان هي الباقية.

ويقول أبو العلاء أيضًا:

تَتْوى الملوكُ، ومِصرٌ، في تغيّرهم
مِصْرٌ على العهدِ، والأحسْاءُ أحساءُ

وهذا البيت قصد به المعري: أن الملوك والرؤساء يتتابعون ويفنون ويبقى الوطن لا يتغير ولا يتبدل، فالبلاد أبقى من الملك والملوك، فمصر ستبقى مصر، والأحساء (مدينة في البحرين) ستبقى كما هي لا يغيرها شيء تتابع عليهما الحكام لكن البلاد أبقي[50].

خاتمة

يقول طه حسين: إنما نحن عبيد اللحظات لا نملكها ولا نستطيع تصديها ولا ادعاءها ولا ردها عنا حين تقبل علينا، لذلك لا بد أن ننتقل من طور إلى طور. دعوة هي إذن إلى التطور والنهوض والانتقال من مرحلة إلى أخرى، فلا بد من الاستعداد والتهيئة العقلية للعلم، فهذا يأخذنا إلى العقلانية وهي النزعة الملازمة للحرية، تتبادل معها الوضع والمكانة، كما تتبادل معها التأثر والتأثير.

ومن استقرائنا لحقائق هذه الدراسة تتضح النتائج التالية:

– الحرية هي الهدف الأسمى في فكر طه حسين، وهي التي ترتبط دائمًا بالرفض والمعارضة، ولذلك عندما ضاق على طه حسين الأزهر، بحث عن مجال أوسع لممارسة حرية الفكر خارج أسواره إلى الحياة الثقافية الأكثر رحابة، حيث مؤسسات الرأي والمجتمع المدني.

– علاقة الحرية بالسياسة –عند طه حسين- وطيدة بالطبع وقد جاءت السياسة بعد الفلسفة، لتلعب دورها في بناء الفكر الإنساني –كما وضع ترتيبها طه حسين-، وفي نظره أكثر وأهم رجال السياسة الذين تركوا أثرًا في ذلك هو الإسكندر الأعظم، الذي ترامت مستعمراته من أوروبا إلى آسيا، و كما كان الإسكندر رجل حرب كان رجل فكر أيضًا.

– فكرة الحرية التي روج لها طه حسين ضرورية للأدب وللفلسفة وللعلوم كلها، وهي الممارسة التي رآها طه حسين ضرورية للإبداع حتى ولو انقلبت إلى فوضى، فالفوضى في الأدب لا تدل على شيء إلا على أن المواهب تزدهر كلما وجدت في مناخ أكثر حرية. وفي حقيقة الأمر نحن بحاجة إلى التحرر من المفاهيم الراسخة لدينا، وبخاصة فيما يختص بالتراث، فنحن بحاجة إلى قراءة متجددة للتراث الإسلامي العربي.

– وقع أبو العلاء المعري في تناقض لم يشر إليه طه حسين، عندما صرح بالجبر ووقف في ذات الوقت ضد الاستبداد السياسي، ومن المعروف منذ العصر الأموي في التاريخ الإسلامي أن مذهب الجبر صناعة حكام الدولة الأموية حتى لا يحاسب الناس الأمراء على أفعالهم وممارساتهم القهرية، ولا يقتصر هذا على الدولة الأموية، فتاريخ المسلمين به شواهد كثيرة على توظيف مذهب الجبر لصالح الطغاه من الملوك والحكام على أن هذا لم يلفت نظر طه حسين الداعم دائمًا لفكرة الحرية، ولم نر انتقاده للمعري في هذه الجزئية.

– لم تكن لأبي العلاء كتابات فلسفية مستقلة عن الشعر، فقد استخلص طه حسين فلسفته من خلال شعره، واستنبط الآراء الفلسفية الخاصة به وصاغها ووضعها في قالب يماثل النظريات الفلسفية اليونانية والإسلامية، فنحن لم نشهد كتابات فلسفية خالصة للمعري، ولا نملك حتى ملخصًا لفلسفته على غرار الفلاسفة الخُلَّص. أما ما جاء في اللزوميات (أكثر

أعمال المعري تعبيرًا عن الرؤى الفلسفية الخاصة به) فقد جاء من خلال أشعاره، وليست فلسفة ممنهجة نثرية كما عند كل الفلاسفة.

– توافق كل من طه حسين والمعري في أن كلاهما لم يكن فيلسوفًا يتخذ من الفلسفة صناعة خالصة له، لكن امتزج عندهما الأدب بالفلسفة، فطرحا العديد من القضايا الفلسفية في قالب أدبي، وربما تفوق أبو العلاء في هذا الأمر؛ أي في طرح النظريات الفلسفية التي ظهرت في جل مؤلفاته التي ظهرت فيها الآراء الفلسفية بشكل أكثر وضوحًا، الأمر الذي لم يتخذ الوضوح نفسه عند طه حسين، لكن دراسة طه حسين العميقة للفلسفة جعلته يتمكن من وضع أشعار وآراء المعري في قالبها الفلسفي، وضمها إلى النظريات التي تستهدفها وتحتويها، سواء أكانت في الفلسفة اليونانية أو الإسلامية.

– الفلسفة التي أعجب بها طه حسين، وتوحد معها أبو العلاء، وليس غيرها، الوحيدة من بين العلوم التي يمكنها أن تحدث هزة في الوعي لإنجاز التقدم المنشود، داخل دائرة الوعي الإصلاحي، لكننا قد لا نجانب الصواب إذا ما قلنا إننا لا نعثر على ما يماثل صورة أرسطو وديكارت في دائرة المشتغلين بالفكر العربي الحديث أو المعاصر، وأغلب الذين اهتموا بالاتجاهات الفلسفية على الساحة العربية، منذُ نهاية القرن التاسع عشر، إلى منتصف القرن العشرين، أقرب إلى الأدب، والصحافة، والإصلاح السياسي ○

الهوامش:

1- Mohammad Fawwaz Ghannam, Critical Issues of Al-Maarri in "Resalat-el-Ghofran, (Letter of Forgiveness) International Journal of Business and Social Science, Al-Balqa' Applied, Vol. 5, No. 10, September, 2011.

2- راجع: أحمد سيد النجار، بين المعتزلة وليبنتز، ترجمة وتقديم: عبد الرشيد محمودى، الأهرام اليومي، 29 أكتوبر 2014.

3- طه حسين، ذكرى أبي العلاء المعري، القاهرة، مكتبة الهلال، عني بنشره وتصحيحه: إبراهيم زيدان، الطبعة الثانية، 1915 ص101.

4- طه حسين، بين بين، القاهرة، مؤسسة هنداوي للنشر، 2012. ص25.

5- حول علاقة الفلسفة بالأدب راجع: بيار مشيري، بم يفكر الأدب (تطبيقات في الفلسفة الأدبية)، ترجمة: جوزيف شريم، مراجعة، بسام بركة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2009، ص25.

6- طه حسين، ذكري أبي العلاء، ص98، 99 وأيضًا راجع:

http://www.mandaeanunion.org/ar/views/item/1912-%D9

7- طه حسين، المرجع السابق، ص318: 322.

8- طه حسين: المرجع السابق، ص323.

9- طه حسين، ذكري أبي العلاء، ص318: 322.

10- المرجع السابق، ص88، 89.

11- السابق، ص318 وما بعدها، وحول علم الكلام وعوامل نشأته راجع: د.فيصل عون، علم الكلام ومدارسه، دار الثقافة للنشر، الطبعة الثانية، 1976، ص38 وما بعدها.

12- القاضي عبد الجبار، فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة، تحقيق فؤاد سيد، تونس، الدار التونسية للنشر، 1974، ص139، وأيضًا: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، الجزء الأول، ص170.

13- أبو العلاء المعري، شرح اللزوميات، تحقيق: سيد حامد وأخرون، إشراف ومراجعة: حسين نصار، الجزء الثاني، الهيئة العامة للكتاب، 2008، ص398.

14- طه حسين، المرجع السابق، ص329، والغزالي: تهافت الفلاسفة، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ص52.

15- طه حسين، المرجع السابق، ص329: 313.

16- المرجع السابق، ص331: 332.

17- محمد العريبي، ابن رشد وفلاسفة الإسلام من خلال فصل المقال وتهافت التهافت، بيروت، دار الفكر اللبناني، الطبعة الثانية، 1992، ص63.

18- شرح اللزوميات، الجزء الأول، ص388.

19- راجع: الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق: عبد العزيز محمد الوكيل، الجزء االثالث، مؤسسة الحلبي، 1961، ص28، وأيضًا الشهرستاني، نهاية الإقدام، تحقيق: الفرد جيوم، بيروت، دار المعرفة، 1975، ص7.

20- طه حسين، ذكري أبي العلاء، ص338، 339.

21- المرجع السابق، ص340.

22- المرجع السابق، ص341، وراجع أيضًا: شرح اللزوميات، الجزء الأول، ص57، وما بعدها.

23- فخر الدين الرازي، أساس التقديس، تحقيق: طه عبد الرؤوف، مكتبة الكليات الأزهرية، 1981، ص59، 60.

24- راجع: المرجع السابق، ص92.
25- ذكري أبي العلاء ص342، 343.
26- راجع: ابن رشد، السماع الطبيعي، ضمن رسائل ابن رشد. حيدر آباد، الدكن، 1947، ص31، 32، وراجع: فاتن محمد سايس، تصور العالم عند ابن رشد، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية، جامعة دمشق، 2006- 2007، ص152، وذكري أبي العلاء، ص343 وما بعدها.
27- راجع: طه حسين، ذكري أبي العلاء ص344، 345.
28- راجع: شرح اللزوميات، الحزء الثاني، ص410.
29- ذكري أبي العلاء ص346.
30- المرجع السابق، ص346، 347.
31- المرجع السابق، ص348، 349.
32- د.أشرف حافظ: الجبر والاختيار في الفكر الإسلامي، منشورات دار النخلة، 1999، ص13 وما بعدها.
33- ذكري أبي العلاء ص351، 352.
34- المرجع السابق، ص353.
35- شرح اللزوميات، الجزء الثاني، ص414.
36- ذكري أبي العلاء ص355.
37- السابق، ص350، 351، وشرح اللزوميات، الجزء الثاني، ص414 وما بعدها.
38- ذكري أبي العلاء، ص350، 351.
39- المرجع السابق، ص369.
40- السابق، ص389، 390.
41- السابق، ص392.
42- السابق، ص318، 322، وشرح اللزوميات، الجزء الثاني، ص4، 11.
43- شرح اللزوميات، الجزء الأول، ص404، والجزء الثاني، ص421.
44- ذكري أبي العلاء ص379، 380، وراجع: شرح اللزوميات، الجزء الأول، ص66.
45- د.نبيل عبد الفتاح، سياسيات الأديان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص21.
46- شرح اللزوميات، الجزء الأول، ص76.
47- طه حسين وإبراهيم الإبياري، شرح لزوم ما لا يلزم، الجزء الأول، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص150.
48- شرح اللزوميات، الجزء الأول، ص309.
49- راجع: شرح اللزوميات، الجزء الأول، ص320.
50- طه حسين وإبراهيم الإبياري، شرح لزوم ما يلزم، الجزء الأول، ص81.

أدبيات التنظير العلمي



د.عادل عوض

تمهيد

هناك خصائص للنظريات العلمية وبيان للسمات التي تميزها، بمعنى أن ثمة خصائص تميز بنا النظرية العلمية، ويجب أن تتوافر فيها لكي تمثل أفضل ما لدينا من نظريات، وقد اختلف العلماء في تحديد الخاصية التي تأتي أو لا والخاصية التي تليها، كما اختلفوا في درجة تركيزهم على أهمية خاصية بعينها دون أخرى، ومن بين أهم هذه الخصائص ثمة خصائص جمالية، أدبية للنظريات العلمية، نذكر منها على سبيل المثال: الخيال، الحدس، المصادفة، البساطة والجمال.

1- الخيال

يعتمد الخيال على التفكير بالصورة، والصورة قد تكون بصرية أو سمعية أو لمسية.. إلخ، هكذا وجدنا موتسارت قادرًا خلال خياله البصري على سماع بعض سيمفونياته الجديدة قبل أن يكتبها على نحو يماثل تمامًا حالتها بعد اكتمالها(1). وقد قيل كذلك عن عالم الرياضيات الفرنسي الشهير هنري بوانكاريه، إن الصور الحسية التي كانت تتوهج في عقله جعلته يشعر بوجود البراهين الرياضية تظهر أمامه وفي عقله، في لمحات بصرية سريعة تومض أمامه وتختفي، ثم تومض وتختفي، كما أن بوانكاريه قد تحدث عام 1904 عن الحاجة الملحة إلى التفكير خلال الصور، كذلك كان تفكير أينشتين العلمي يحدث في شكل بصري، ثم تكون عملية البحث الشاقة عن الكلمات والرموز والمعادلات هي المرحلة الثانية(2).

أدى التفكير بالصور دورًا جوهريًّا في وصول أينشتين إلى الأمور الأساسية لنظرياته المتعلقة بالنسبية الخاصة عام ١٩٠٥، ثم النسبية العامة عام ١٩١٥، وقد مهدت التغيرات غير المتوقعة التي أحدثتها هاتان النظريتان الطريق في الفيزياء لقفزات علمية مدهشة أخرى عام ١٩٢٠ قام بها فيرنر هايزنبرج حول فيزياء الذرة وميكانيكا الكم، وقد أنجر هذا العالم صياغاته ومعادلاته بطرائق أخرى جديدة في التفكير البصري.

ليست هناك طريقة واحدة في التفكير البصري، فالطرائق تتعدد وتتنوع، وتتحول، وقد حدثت هذه التحولات، كما يشير أرثر ميللر من التفكير البصرى الحسى لدي بوانكاريه إلى التفكير البصري خلال موضوعات سبق أن أدركت فعلًا من قبل، كما هي الحال لدي أينشتين، إلى وضع بعض

الضوابط أو القيود على نوع التفكير الذي استخدمه أينشتين من أجل تطبيقه في مجال الفيزياء، وقد فعل ذلك نيلزبور، ثم التفكير بالصور التي تستحث بوساطة رياضيات العناصر الذرية الفرعية كما فعل هاىزنبرج[3].

النظرية العلمية ما لم يمكن التحقق منها في المعمل تصبح موضعًا للتشكك، ومن ثم يمكن التخلي عنها وهجرها، وهذا ما حدث عبر تاريخ العلم، وعبر نظرية النسبية وتاريخها، وأيضًا حدث هذا مع نظرية لورينتز- أينشتين عندما تناقضت مع بيانات كوفمان، فبينما أصيب كوفمان بالذعر، فإن أينشتين استمر في تجاربه من أجل الوصول إلى التعميم لنظريته حول النسبية[4].

إن ملكة الخيال هذه التي ينعم بها الإنسان لها قوتها التي جعلت الإنسان وقد حفزته ثمار طاقاته الخلاقة، يبدأ في تغيير موقفه حيال التسليم بمصير محتوم، فلم تعد القوي الغيبية النائبة عن الناس سلطان على حياة هذا الجيل أو الأجيال المقبلة كذلك، وبالمثل انقضى سلطان قوانين التاريخ وتقلبات الحظ وأهواؤه، وإنما يتحكم في هذه الحياة رؤى الإنسان نفسه التي تتراءى أمامه.. وسواء أكان رضيًا أم لا فإن المستقبل يبدأ في ذهن الإنسان الذي يهمه أمر دنيا الغد أو بعد الغد، كما يتوقع أن تكون، أو كما يحبها هو أن تكون، ينبغي تبعًا لذلك أن يضع الخيال في الكفة الراجحة من ميزانه، وهذه قضية لا يجرؤ كثيرون من الناظرين في المستقبل على التكهن بها؛ وذلك لأن الخيال ما زال في نظرهم موضع ريبة وشك كما أنه مناف للمنطق إذ لا يعتمد عليه، وليس من المستطاع فهمه، ولذا فلا مكان له عند التكهن المبني على العقل، إلا إذا روضنا الخيال كما نروض النمر وحملناه على الوثوب حتى ينفذ من الأطواق، أو وضعناه كـالوقود في خزان السيارة حتى لا تكف آلتها عن الدوران[5].

لكن الخيال ما لم يخضع لنظام خاص كما يحذرنا بفردج فإنه قد يكون زاخرًا بالأخطار، فالخيال الخصب الخلاق لا بد له أيضًا من قوة أخرى تحدث التوازن معه، ألا وهي قوة النقد والحكم والتحليل، وهذا أمر مختلف تمامًا بطبيعة الحال عن أن نقول إن الخيال يحتاج إلى القيود والقمع والكبت، فالخيال يحتاج إلى تجسيد، وإبطاء خاص لحركة رفرفة أجنحته الطليقة، فهو لا بد له في النهاية من أن يهبط على الأرض وينظر إليه، ولن تكون «عين الرضا» التي هي «عن كل عيب كليلة» هي الموجودة دائمًا، فهناك عين أخرى لا تقتنع إلا بأن «تبدي المساوئ»[6].

كان هذا التوافق والانسجام هو الذي دعانا إلى تصديق نيوتن وقوانينه، تلك القوانين التي لم تكن استنتاجًا عن تجربة بالمعنى الصحيح، فكان نجاحها لا لأنها تتبع العالم المادي، ولكنها تحدث عن عالم يماثل في الأساس عالمنا، وكان هذا النجاح كذلك هو الذي وهبنا ثقتنا بأصل النظرية، جزيئات دقيقة يخضع كل منها للقوانين التي بنى عليها نيوتن فكرته، هذا الفرض الأولي، بل هذا الإيمان بالجزيء الدقيق، كان له من النتائج المهمة في تكييف وسائلنا وفلسفتنا لما وراء الطبيعة منذ ذلك الحين[7].

كان فارادى واحدًا من أعظم العلماء في عصره، بل ربما في كل العصور، وقد كان أسلوب تفكيره أشبه بالشعراء منه بالعلماء، وكما هي الحال في الشعر الجيد، فإن الصورة الاستعارية البسيطة تشرق وتنير بطريقة جديدة عددًا كبيرًا من الحقائق غير المترابطة ظاهريًّا أو سطحيًّا، وقد استخدم فارادي دائمًا داخل المعمل أو خارجه خياله البصري القوى كى يمزج بين الخبرة الواقعية والتجربة المعملية، ويشكل من ذلك كله نماذج أصيلة للواقع في عقله، في

عين عقله، أي خياله، وقد كان غير معنيٍّ كثيرًا بما إذا كانت هذه النماذج لا تتفق مع أي أفكار علمية مقبولة في عصره، ومع ذلك فقد كانت هذه النماذج العقلية المتخيلة عن الواقع، خصوصًا ما يتعلق منها بفكرة المجال الكهرومغناطيسي، هي التي قدمت الأساس الجوهري للنظريات المهمة الأخرى التالية له، خصوصًا لدى جيمس كلارك ماكسويل وألبرت أينشتين[8].

وتتمثل ملكة بالعقل العليا لدي بوانكاريه في هذه القدرة على التفكير الذي يجمع بين المكونين الجمالي والعقلي ويركب بينهما بطرائق خاصة مثمرة ومنتجة، ويرى بوانكاريه أنه من خلال العلم والفن فقط تكون «الحضارة ذات قيمة».

في «العلم والفرض» كتب بوانكاريه بانفعال كبير عن مساعي العلماء إلى تمثيل الطبيعة وتجسيد البساطة والتناسق والوحدة الخاصة بالأسس التي تقوم عليها. وأننا نستطيع خلال وسائل مماثلة أن نشكل معرفة دقيقة منظمة، ومن بين ذلك تلك الأحاسيس الكثيرة التي تنهمر علينا في كل لحظة، إننا لا بد من أن نذهب نحو تكوين فروض خاصة عن عمارة العقل أو تكوينه المعماري. وهذه هي الحساسية التي تلهم الفنانين والعلماء الصغار والكبار أيضًا[9].

الأمر نفسه بالنسبة للشعوب، فهي لا يكون لها كيان، ولا تكون لها قيمة إلا بقدرتها على الاختراع، ونحن نجد في تاريخ كل أمة فترات من الركود والخمول، ليس فيها ابتكار أو اختراع، وهذا هو «شتاء الشعوب»، ولكنَّا من الناحية الأخرى نجد «ربيع الشعوب» في تلك الفترة التي تظهر فيها الأفكار المبتكرة والاختراعات المبدعة[10].

يمكن القول إنه كلما ازدادت ذخيرتنا من المعرفة، ازداد احتمال تمخض أذهاننا عن مجموعات مهمة من الأفكار، هذا إذا تساوت الظروف الأخرى. بالإضافة إلى ذلك، فإن احتمال ظهور الارتباطات المبتكرة في ميدان ما، يزداد إذا توافرت معلومات واسعة تمتد إلى فروع المعرفة المتعلقة بهذا الميدان، بل إلى الفروع البعيدة عنه أيضًا، وهذا مصداق لقول تايلور E.L. Taylor: «يزداد احتمال ظهور الارتباطات الجديدة والأفكار المبتكرة إذا توافرت ذخيرة متنوعة من الذكريات والخبرات، عما لو كانت الذخيرة الموجودة كلها من نوع واحد».

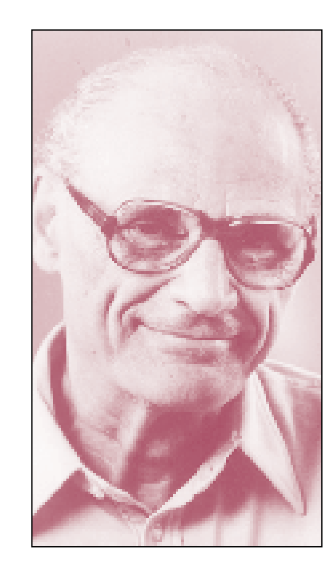
الواقع أن العلماء الذين أسهموا في العلم إسهامات مهمة مبتكرة، كانوا غالبًا من ذوي الاهتمامات المتشعبة، أو كانوا يدرسون موضوعات مختلفة عن الموضوع الذي تخصصوا فيه أصلًا. وكثيرًا ما تكون الأصالة في الاهتداء إلى ارتباطات أو أوجه شبه بين شيئين أو فكرتين أو أكثر لم تكن تعرف بينهما أية علاقة من قبل.

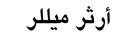
من المفيد أحيانًا في البحث عن أفكار مبتكرة، التخلي عن التفكير الموجه المقيد الذي نادى به «دىوى»، وإطلاق العنان لشطحات الخيال أي «للسرحان». وقد قالت «هاردنج» Harding إن جميع المفكرين الخلاقين حالمون، وعرفت الاستغراق في الأحلام بهذه الكلمات[11]: عن هذا الخيال، يقول «تندول» Tyndoll (فيزيائي إيرلندى ١٨٢٠– ١٨٩٣) بأنه المهندس الذي يصمم النظرية الفيزيائية مستعينًا بما تنقله الملاحظات والتجارب الدقيقة، واستطرد قائلًا عن أهمية الخيال في العلم: كان انتقال «نيوتن» من تفاحة ساقطة إلى قمر ساقط، عملًا من أعمال الخيال المتأهب، ومن بين الحقائق الكيميائية استطاع خيال «دولتون» البنَّاء أن يشيد النظرية الذرية، وقد منحت الطبيعة «السير همفرى دافي» (فيزيائي و كيميائي إنجليزي ١٧٧٨– ١٨٢٩) موهبة تخيلية غريزية، أما «فاراداي»

فقد مارس هذه الموهبة على الدوام، فكانت سابقة ومصاحبة ومرشدة لجميع تجاربه، وترجع قدرته وخصوبته -بوصفه مكتشفًا إلى حد كبير- إلى القوة الدافعة للخيال[12].

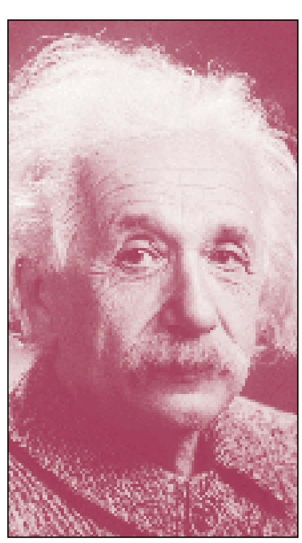
إلى كل هذا الحد يسهم الخيال في الكشف العلمي والنظريات العلمية، مما دفع العالم الفيزيائي إلى القول بأن الاستخدام المبدع للتخيل ليس فقط مصدر كل إلهام في الشعر والفن، بل يكون أيضًا الاكتشاف في العلم، وهو بالفعل يوفر الدفعة الأولى لكل تطور وتقدم[13].

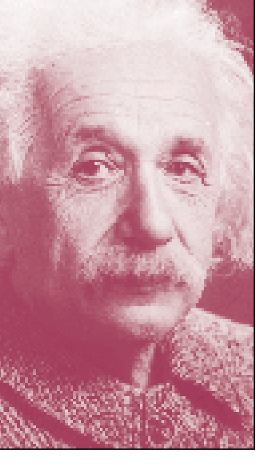
فالمنبع الذى ينبثق منه الكشف العلمي الجديد والعمل الفني الجديد واحد، وإن الجذور الأولى والعميقة للعلم الفن واحدة، ومن ثم، فإن العالم الذي ينمي في نفسه حاسة التذوق الفني أو الأدبي، إنما يرجع في الواقع إلى الجذور الأصلية لمصدر الإبداع في الإنسان، وربما كانت رعايته لملكة الخيال في ذهنه سببًا من أسباب إبداعه في العلم، وبخاصة لأن النظريات العلمية الكبرى تحتاج إلى قدر كبير من الخيال حتى تخرج بصورتها المتناسقة المترابطة. صحيح أن العالم يظل يلاحظ ويراقب ويسجل الظواهر ويجري التجارب عليها، ولكنه حين يبدع نظريته العامة يقوم بتلك «القفزة» المشهورة التي



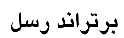


أرثر ميللر





ألبرت أينشتين



برتراند رسل

تتخطى الظواهر اللاملاحظة، وتقتحم عالمًا كان مجهولًا حتى ذلك الحين، وهو في تجاوزه للواقع الملاحظ يحتاج إلى كل ذرة من قدرته التخيلية، فلا عجب إذن حين يقترب أقطاب العلم من الفن اقترابًا شديدًا في طريقة إبداعهم وفي أبحاثهم على استكشاف المجهول[14].

وثمة نقطة مهمة، وهي أن الوظيفة التركيبية لخيال العالم تختلف من الشك الموجود لدى الفنان، لأن أول ما يتسم به خيال العالم أنه علني، وأنه منطق لا يمكن أن ينحرف بصاحبه عن وضع الأشياء وصوره وقوانين حركتها، أما خيال الفنان فلا يتقيد بالمنطق والواقع، بل إنه يأتي ضد المنطق، وهذا يعني أن الخيال التركيبي للفنان يمكنه أن يدخل في صورة تأليفات وتركيبات متناقلة لا تلتزم بالواقع، لكن العالم لا يقبل الفروض التي تأتي متناقضة مع حالة الأشياء أو الوقائع الخارجية[15].

وبصفة عامة، فإنه عند صياغة النظريات العلمية، فإن ذلك يتطلب استخدام الخيال والتخمين والحدس، والذي يمثل أيضًا قوى دافعة لكل اكتشاف علمي.

2- الحدس

قد يحاول المرء حل مشكلة ما ويشعر بأن الطريق أمامه مسدود، وأنه لا جدوى من مواصلة البحث عن حل؛ لأنه لا يستطيع إحراز أي تقدم،

على الإطلاق، على طريق حل هذه المشكلة. ودون مقدمات، وفجأة، تسطع في ذهنه فكرة، وتتضح أمامه الرؤية تمامًا، ويصبح حل المشكلة ماثلًا أمام عينيه مباشرة. إن طفرة الحدس مرضية للغاية وأكثر إنجازًا، ولكن هل تختلف هذه الرؤية الثاقبة أو الحدس النافذ عن عملية التفكير التحليلي العادية والتي نمارسها دومًا[16].

في التفكير التحليلي العادي، غالبًا ما يلجأ المرء إلى التحليل المشكلة التي تعترضه، اعتمادًا على ما لديه من معرفة وخبرة. ويتم حل المشكلة، في هذا السياق، خطوة خطوة. وقد ينجح المرء في اكتشاف مشكلة مشابهة كان قد نجح في حلها من قبل، فيقوم بتطبيق الحل السابق نفسه، ويرى، بعد ذلك، ما إذا كان سينجح في حل المشكلة أم لا. وهنا لا مكان ولا دور للحدس أو الرؤية المباشرة[17].

يعتقد بعض علماء النفس، أن مفهوم الحدس، يؤدي دورًا معينًا في عملية التفكير الإبداعي والخلاق، وأن هذه العملية الحدسية تختلف تمامًا عن التفكير التحليلي، فهم يعتقدون أن الحدس يعد نتيجة لإعادة بناء المشكلة، بعد فترة من عدم التقدم و(السكون)، حيث يعتقد المرء أنه عالق في خبرات الماضي، وعندئذ يحدث فجأة اكتشاف أسلوب جديد لإعادة عرض المشكلة والتعامل معها، ومن ثم يؤدي هذا الأسلوب الجديد إلى طريق مختلف للحل لم يكن ممكنًا، قبل الآن، التنبؤ به. وهناك زعم بأنه ليس بنا حاجة لمعرفة معينة أو خبرات خاصة للحصول على الحدس أو هذه «الرؤية المباشرة» في الموقف المُشكل الذي يواجهنا[18].

في الحقيقة، فإنه يجب على المرء أن يبتعد قليلًا عن الخبرات السابقة، وأن يطلق العنان للعقل لينطلق بحرية ودون قيود تعوق هذا الانطلاق.

على الرغم من ذلك، فإن الدراسات التجريبية قد أوضحت أن «الحدس» هو، بالفعل، نتيجة للتفكير التحليلي العادي. فإن إعادة تنظيم المشكلة قد ينتج عن محاولات غير ناجحة في حل المشكلة، مما يؤدي بنا إلى استحضار معلومات جديدة في أثناء عملية التفكير التي يمارسها المرء. وهذه المعلومات الجديدة يمكن أن تسهم في بناء منظور مختلف ومغاير كليًّا في إيجاد حل للمشكلة، والتي هي نتاج خبرة «الآه» Aha، وهي الخبرة التي تعكس الدهشة والانبهار والانتصار[19].

نحن نعتقد أننا في استدلالاتنا لم نعد نعتمد على الحدس. سيقول لنا الفلاسفة إن هذا مجرد وهم، فالمنطق الخالص وحده لا يمكن أن يقودنا سوى إلى تحصيلات حاصل، إنه لا يستطيع أن يخلق جديدًا، وبالاعتماد عليه وحده لا يمكن أن يقوم علم من العلوم.

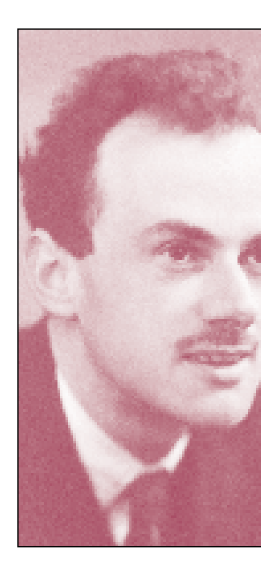
الحدس ليس مبنيًّا على شهادة الحواس، وبالضرورة، فالحواس لا تلبث أن تصبح عاجزة وبسرعة. وعلى سبيل المثال فإننا لا نستطيع تصور مضلع ذي مائة ضلع على الرغم من أننا نستدل بواسطة الحدس على المضلعات على العموم، وهي تشمل المضلع ذا المائة ضلع كحالة خاصة منها.

ظاهرة الحدس مألوفة لدى أغلب العلماء، ولكن ليس جميعهم، فمن بين العلماء الذين أجابوا عن استخبار «بلات» و«بيكر»، ذكر ثلاثة وثلاثون في المائة أن الحدس «كثيرًا» ما يفيدهم، وخمسة وخمسون في المائة أنه يفيدهم «أحيانًا»، بينما ذكر سبعة عشر في المائة أنه «لا يفيدهم». ومن المعروف أيضا –وفقًا لبعض التحقيقات الأخرى– أن بعض الناس

لا يأتيهم الحدس أبدًا –في حدود ما يعرفون– أو أنه لا تأتيهم حدوس ذات قيمة على أية حال، فهم لا يدركون ما هو الحدس، ويعتقدون أنهم لا يستمدون إفكارهم إلا من التفكير الواعي، وقد تكون بعض آرائهم هذه مبنية على اختبار غير كافٍ لطريقة عمل أذهانهم[20].

لقد اعتمد الحدس لدى أينشتين على سعي خاص لديه من أجل الوصول إلى تعميمات معينة، تعتمد بدورها على قدرته على الإحساس والحدس، وكذلك على متى يطرح فرضًا أو مسلمة، وفي عام 1895 استطاع توسيع مبدأ النسبية لدى نيوتن، وقام بتجارب ذهنية استخدم فيها الحدس، وكذلك اعتقاده في أهمية التفكير البصري، وفي فكرة كانط حول النسق والتنظيم بوصفهما وسائل للوصول إلى الاستبصارات الخاصة به، التي قام بعد ذلك بالتحقق منها والتحقيق لها بأن انتقل من التفكير الاجتراري أو التهويمي Autistic (A) إلى التفكير الواقعي (R). hinking (Realistic) كما يشير بعض العلماء أمثال بيتر ماكيلر[21].

لم يكن اكتشاف أينشتين للنسبية سوى قفزة حدسية مباشرة، يسبقها بعث حسى، ويتبعها استدلال عقلى، مما يؤكد أهمية



بول ديراك



شاكر عبد الحميد



علي مشرفة

الدرجات الثلاث للمعرفة.

حقًّا إنه لم يدخل معملًا قط، رغم أنه استفاد بالطبع من ملاحظات سابقة كتجربة «ميكلسون ومورلى»، وتحقيق «هرتز» لمجالات «ماكسويل».

ربما يتمنى الفرد أن يكون أينشتين قد استخدم فكرة أكثر ثباتًا من فكرة الحدس المحفوفة بالمخاطر. لكنه لم ير أي طريق آخر. لقد رفض استخدام كلمة التجريد كى يشخص الانتقال من ملاحظة الطيور السوداء المفردة إلى مفهوم «المادي»، أو الارتباط لأي خبرة عقلية بالمفهوم المتماثل. لقد رفضها بدقة وذلك لأنه كما قال: «لا أعتبرها مبررة أن أحجب الاستقلال المنطقي للمفهوم عن خبرات العقل، حيث إن استخدام التجريد أو الحس ربما تجعلها تبدو كما لو أن هناك اعتمادًا منطقيًا»[22].

في مدخل استانفورد حول موسوعة الفلسفة، حول «الحدس» فإن باست يلاحظ أن علماء النفس والفلاسفة ذوي الميول الطبيعية كانوا يميلون إلى عزو أو نسبة مسببات مرضية خاصة– كانوا يميلون إلى الأحكام البديهية: الحدس هي اعتقاد لا يتم استنتاجه من بعض الاعتقادات الأخرى بشكل واعٍ[23].

من المفيد أن نلم ونعرض بالطريقة المنظمة التي

يراها أغلب العلماء موصلة إلى الحدس[24]:

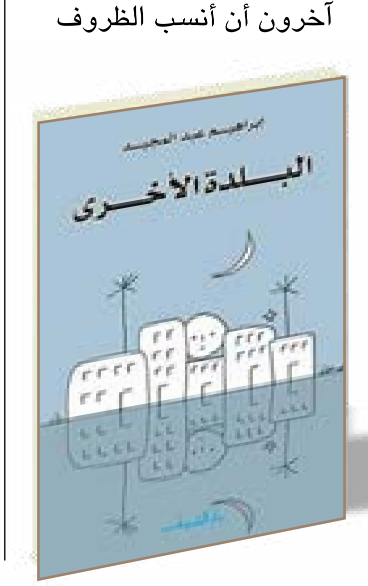
(أ) إن أهم شرط مبدئي هو التفكير في المشكلة والوقائع المتعلقة بها وقتًا طويلًا إلى درجة تشبع الذهن بها. ولا بد أن يكون هناك اهتمام كبير بها ورغبة صادقة في حلها، وأن ينشغل بها الذهن الواعي بضعة أيام حتى يهيئ الذهن شبه الواعي للانشغال بها بعد ذلك. وطبيعي أنه كلما ازدادت صلة الوقائع التي يتدبرها الذهن، ازدادت فرص الوصول إلى نتيجة.

(ب) ومن الشروط المهمة، التحرر من المشكلات أو الاهتمامات الأخرى التي تشغل الذهن، خاصة القلق المتعلق بالشئون الخاصة. وقد أشار «بلات وبيكر» إلى هذين الشرطين التمهيديين، فقالا:

«مهما بلغت دقة استخدامك لتفكيرك الواعي في عملك أثناء ساعات العمل المقررة، فليس لك أن تتوقع من الحدس الكثير إذا لم تكن منغمسًا فعلًا في ذلك العمل بدرجة تكفي لعودة ذهنك شبه الواعي إليه في كل مناسبة، أو إذا كانت لديك مشكلات أخرى أكثر إلحاحًا لدرجة أن تضيع مشكلاتك العملية في زحمتها».

(ج) ومن الظروف الملائمة الأخرى، التحرر من المقاطعة –حتى الخوف من المقاطعة– أو أي مؤثر محول للانتباه: كالمناقشات الطريفة التي تصل إلى مجال السمع، والضوضاء المفاجئة الصاخبة.

(د) ويجد أغلب الناس أن احتمال وقوع الحدس يزداد أثناء الفترات التي يبدو المرء فيها بلا عمل، وقد تخلى عن المشكلة مؤقتًا، وذلك عقب فترات من العمل المركز بها؛ ويرى البعض أن أكثر الأوقات ظهورًا ذهنيًّا: كالتنزه في الأرياف، والاستحمام، والحلاقة، وأثناء الذهاب إلى العمل والعودة منه. ويحتمل أن يكون ذلك راجعًا إلى أن المرء يتحرر –في هذه الظروف– مما يشتت الذهن أو يقطع حبل التفكير، وإلى أن الذهن الواعي لا يكون منشغلًا لدرجة تعوق ظهور أي شيء مهم نابع من الذهن شبه الواعي. ويجد آخرون أن أنسب الظروف هي الاستلقاء في الفراش، ولذلك يتعمد بعضهم التفكير في المشكلة قبل الذهاب للنوم، والبعض الآخر قبل النهوض في الصباح، وهناك مجموعة ثالثة من الناس تجد في الموسيقى تأثيرًا مفيدًا، ولكن مما يجدر ذكره أن عددًا ضئيلًا جدًّا من الناس هم الذين يعتقدون أنهم يتلقون أي عون من التدخين أو القهوة أو المشروبات الروحية، كذلك قد يساعد الاتجاه الذهني المتفائل على حدوث الحدس.



(هـ) ومما يحفز إيجابية على النشاط الذهنى، وجود نوع من الاتصال الذهني بالآخرين، مثل: ١– المناقشة مع زميل أو شخص غير متخصص. ٢– كتابة تقرير عن البحث، أو إلقاء حديث عنه. ٣– قراءة المقالات العلمية، بما فيها المعارضة لآراء الباحث، بل إن قراءة المقالات التي تتناول موضوعات ليست لها أية علاقة بالمشكلة، قد تؤدي إلى استيعاب الفكرة الكامنة من وراء طريقة تطبيقية أو مبدأ ما، ثم ظهورها ثانية على هيئة حدس متعلق بعمل المرء ذاته.

(و) وبعد أن تناولنا الوسائل الذهنية الفنية اللازمة للحصول على الحدس بطريقة متعمدة، تبقى أمامنا نقطة عملية أخرى مهمة. فمن التجارب المألوفة أن الأفكار

الجديدة كثيرًا ما تختفي في خلال حوالي دقيقة من ظهورها إذا لم يبذل جهدًا لاقتناصها، وذلك بتركيز الاهتمام عليها وقتًا يكفي لتثبيتها في الذاكرة. ومن الأساليب النافعة الشائعة الاستعمال، أن يعتاد المرء الاحتفاظ بورقة وقلم، وتدوين الأفكار الجديدة حالما تومض في الذهن. ويقال إن «توماس إديسون» كان معتادًا على تدوين كل فكرة تطرأ على ذهنه، مهما بدا من تفاهتها وقت ظهورها. ولقد استخدم الشعراء والموسيقيون بدورهم هذه الوسيلة كثيرًا، ويتجلى في مذكرات «ليوناردو دفنشي» مثل حي لاستخدامها في الفنون. ولما كانت الأفكار التي تأتي المرء في نومه معرضة بوجه خاص للنسيان، فإن بعض علماء النفس والعلماء يحتفظون بجوارهم دائمًا بورقة وقلم؛ وهذه الطريقة تفيد أيضًا في اقتناص الأفكار التي تأتي قبل الذهاب للنوم أو أثناء الاستلقاء في الفراش صباحًا. وينبغي تدوين الأفكار التي تأتي كثيرًا عندما تظهر عند حافة الوعي أثناء القراءة، أو الكتابة، أو أي عمل ذهني آخر لا تستحب فيه المقاطعة، ويجري ذلك بأسرع وقت ممكن وبطريقة تقريبية. وهذا لا يحفظها من الضياع فحسب، بل يفيد كذلك في

تصبح المصادفة -بوصفها تصورًا موضوعيًا- أداة ثورية لفهم طبيعة النظرية العلمية وصياغتها وتطويرها، فلا ينبغي المرور عليها مرورًا عابرًا دون الإشارة إلى هذه الوظيفة، والتي لا تخالف المنطق، بل إنها تسير وفق ما يقتضيه، وإن كان المنطق الفطري السليم، أي أن العالم لا يرتب لها استنباطات بعينها يستنبط منها قوانين المصادفة أو نظرياتها، بل هي تأتي أولًا

«إخراجها من ذهنك» بأقل قدر ممكن من قطع حبل التفكير في العمل الرئيس. ذلك لأن التركيز الفكري يتطلب عدم تشتت الذهن باحتفاظه بأفكار تكمن على حافة الشعور.

3– المصادفة

ثمة حقيقة لا بد من ذكرها، وهي تطبيع النظرية العلمية بطابع المنطق، حيث إن المنطق يسيطر على النظرية العلمية من ألفها إلى يائها، وقد يجوز لنا مع شيوع هذه السمة وبروز هذا الطابع أن نتساءل، أليس في النظرية العلمية شيء سوى ذلك النظام المنطقي القاسي؟ ألم تمثل المصادفة Accident –مثلًا– دورًا في التوصل إلى صياغة النظرية العلمية وتطويرها؟

بمعنى: هل القوانين الصارمة، والنظريات العلمية بنظامها المنطقي هي التي تحكم هذا العالم حكمًا تامًّا، بحيث يكون كل من فيه خاضعًا لهما مأمورًا بأمرهما؟ أم هناك دور مهم تقوم به المصادفة في نظام هذا العالم؟[25].

هناك رأي ينادي أصحابه «بأن الجدران الخارجية لقلعة المنطق تبدو كالبنيان المرصوص كعهدنا به دائمًا، ولكن في مركز هذه القلعة الحصينة من التفكير المنطقي نجد كل شيء يسير على غير هدى»[26].

هناك بالفعل ظواهر تخضع لهذه المصادفة، ظواهر تنتج

عن تدخل شيء جديد في النسق المستقر، ظواهر جديدة مختلفة عن كل ما سبقها.
رأينا أن نقوم بذكر بعض الأمثلة التي يمكن أن تجيب عن هذا التساؤل: وتبين الدور الذي تمثله المصادفة في الكشف العلمي والنظريات العلمية، بل وفي حياتنا اليومية، مما ينبئ بأن المنطق وحده لا يكفى.
في عام 1822 تصادف أن وضع الفيزيائي الدانماركى « أورستد» Oeristed –في نهاية إحدى محاضراته– سلكًا متصلًا من طرفيه بخلية فولتية فوق إبرة ممغنطة وفي وضع موازٍ لها، وكان قد تعمد في بادئ الأمر أن يمسك بالسلك في وضع رأسي بالنسبة للإبرة فلم يحدث شيء، ولكنه دهش إذ رأى الإبرة تغير وضعها، حين أمسك بالسلك –مصادفة– في وضع أفقي موازٍ لها. وبديهة حاضرة عكس التيار، فوجد أن الإبرة انحرفت في الاتجاه المضاد، وبهذا اكتشفت العلاقة بين الكهرباء والمغناطيسية بطريقة الصدفة المحضة، ومهد الطريق أمام «فراداى» لاختراع المولد الكهربائي[27].
المثال الثاني لـــ»بفردج» حين كان يتقصى مرضًا تناسليًا في الأغنام يسمى «بالانو– بوشيتس» balano– Posthitis، وهو مرض مزمن، ظن أنه غير قابل للشفاء إلا بعملية جراحية جذرية، وقد أرسلت الأغنام المصابة من الريف إلى المعمل للفحص، وبلغت به الدهشة مبلغًا عندما برئت جميعها تلقائيًا بعد وصولها بأيام قلائل، وقد تبادر إلى ذهنه أن الحالات المرضية التي أرسلت لم تكن حالات نمطية، ولكن متابعة الفحص بينت أن الصوم الذي فرضته الأغنام على نفسها لنقلها إلى بيئة غريبة أبرأها من مرضها، وعلى ذلك وجد أن هذا المرض الذي خضع لكثير من ألوان العلاج يمكن علاجه في معظم الحالات بالصوم عن الطعام بضعة أيام[28].
وأمثلة أخرى عديدة لو أخذنا منها أيضًا –على سبيل المثال– التغيرات الفجائية الطارئة عن الكروموسومات والجينات، تلك التغيرات المسماة طفرات، لوحظ أنها تتضمن عنصرًا من المصادفة، وكذلك حين يخضع الحامض النووي لتعديل ما في بيئة بعينها نتيجة لاصطدام كمية كبيرة من الطاقة بالجزء الحساس من الجينة، فهذا معناه أن الرسالة التي كان يحملها قد تعدلت أيضًا[29].
وآخر الأمثلة التي نستشهد بها لبيان دور المصادفة في الكشف العلمي كان في عام 1889، وفي مدينة «شتراسبورج» حين استأصل «فون ميرنج» von Mering و»منكوفسكي» Minkowski الطبيبان الألمانيان، بنكرياس أحد الكلاب جراحيًا كجزء من دراسة وظيفته الهضمية، وفيما بعد لاحظ أحد مساعدى المعمل أن أسرابًا من الشباب قد انجذبت نحو بول الكلب الذي أجريت له هذه العملية، فلفت نظر «منكوفسكى» إلى هذه الظاهرة فقام بتحليل هذا البول، ووجد أنه يحتوي على السكر، وقد أدت هذه الحادثة إلى تفهم مرض السكر وعلاجه بعد ذلك «بالأنسولين»[30].
ينقلنا الدكتور «علي مشرفة» بعد ذلك إلى القوانين العلمية نفسها، فذكر أن بعض هذه القوانين ناشئ عن المصادفة، والمثل على ذلك قانون «بويل» و»ماريوت» للغازات، وهو القانون القائل بأن حاصل ضرب الحجم X ضغط كمية محدودة من الغاز = ثابت، فكلما ازداد الضغط قل الحجم، وكلما ازداد الحجم

قل الضغط، والغاز مؤلف من عدد هائل من الجزيئات في اضطراب مستمر، وقد أمكن البرهنة على أن قانون «بوىل» و»ماريوت» إن هو إلا نتيجة لازمة، لتحكم المصادفة تحكمًا تامًّا في حركات هذه الجزيئات، فالانتظام الظاهري في مجموع هذا العدد الهائل من الجزيئات نتيجة لانعدام النظام في حركة كل جزيء على حده[31].

من واقع هذه الأمثلة وغيرها(*)، نصل إلى الدور المهم الذي تمثله المصادفة في الاكتشافات العلمية وفي حياتنا اليومية، وهذا يدل بصورة واضحة على أن المنطق وحده لا يكفي، لأن أغلب الاكتشافات البيولوجية والطبية قد عثر عليها على غير توقع، أو كان فيها على الأقل عنصر من عناصر المصادفة، وبخاصة الاكتشافات الانقلابية المهمة والثورية[32]، أو بمعنى آخر، أصبح بالإمكان أن نرى كيفية تحكم قوانين المصادفة ونظرياتها في مجال واسع من تجارب الإنسان في الطبيعة والمجتمع[33].

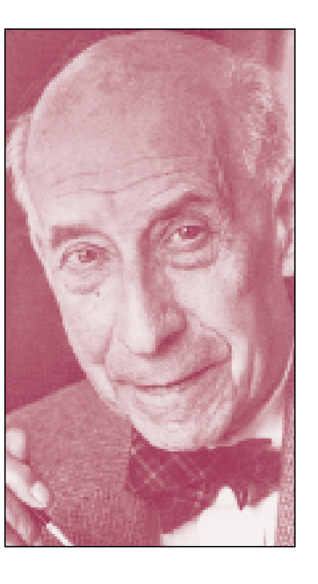
لكن المصادفة لا تتعارض مع الانتظام والدورية، ولا تخالف السببية والضرورة، وإن كانت تجعل للانتظام والسببية والضرورة مدلولات جديدة وقيمًا



فون ميرنج



فيرنر هايزنبرج



فيليب فرانك

ثورية مستحدثة، تدعم بها النظرية العلمية نفسها وتخلص بها مما كان يعوق تطورها[34]، وقد توجد المصادفة في الطبيعة وجودًا وتحققًا موضوعيًّا، وتوجد في الفيزياء اليوم أساسًا ترتكز عليه في مواجهاتها العلمية الجديدة، وتوجد في المنهج العلمي خروجًا على قاعدة التحديد الميكانيكى الفردي والتحليل الانعزالي[35].

كان للحتمية أيضًا في نظريات الفيزياء الكلاسيكية السيادة المطلقة، حيث كان يظن أن كل الظواهر كبيرها وصغيرها تحكمها قوانين صارمة[36]. إلا أن اكتشافات القرن العشرين العلمية قضت على اليقين النهائي للقوانين العلمية، ومن ثم الحتمية المطلقة، فمثلًا، يلزم عن نظرية الكوانتم وخاصة مبدأ «اللاتحديد» أنه لا يمكن التنبؤ بصورة دقيقة بكل ما سوف يحدث للإلكترون داخل الذرة من حركات وإشعاع وتغير مواضعه، كما ترى هذه النظرية أن هناك حوادث في الكون تحدث صدفة. ومن الجدير بالذكر أن ما يحدث صدفة أول الأمر ثم يصبح هذا الحدوث مطردًا، فيدعو إلى اكتشاف القانون أو اختراع النظرية، أو أن كل شيء يخضع للقوانين أول الأمر، لكن تنشأ بين حين وآخر حوادث تخضع لقوانين بعينها، فتتم

دراستها من جديد لاكتشاف قوانينها، وهكذا، وذلك يفسر ما بالكون من تنوع وتباين وجدة وتطور[37].

يبدو أن المصادفة نهاية لعصر كانت تسود فيه التصورات السيكولوجية والاجتماعية جوانب متعددة من البناء الفيزيائي النظري، وبداية عصر جديد من الموضوعية الخالصة تمامًا من سيطرة الأسطورة واللاهوت والانعكاسات النفسية والاجتماعية والمثالية الذهنية، فإذا كانت القوانين الميكانيكية التقليدية تحديدًا إنسانيًّا للطبيعة الخارجية، فإن القوانين الإحصائية تعد تحديدًا فيزيائيًّا للعقل الإنساني[38].

إن قوانين المصادفة ونظرياتها قد تبدو للوهلة الأولى على أنها لا رابط لها، ولكن يمكن وضعها في شكل قاطع كقوانين السببية[39].

بل إن القوانين السببية ما هي إلا تجمعات هذه القوانين، ويرجع النجاح الذي صادفته إلى أنها تقريبات لتلك الحالات؛ حيث تضافرت قوانين المصادفة لتعطي احتمالات واسعة، فهي –قوانين ونظريات المصادفة– أقل شيوعًا ولكنها صارمة[40]. يعني هذا أن قوانين المصادفة تجمع بين مبدأ المصادفة ومبدأ السببية. لكن هل عدم شيوعها يعني أنها أمر شاذ يقلل من قيمتها في العلم؟ لا يكون الجواب سوى أن المصادفة التي تواجه العلماء في دراستهم للطبيعة ليست حدًّا لعجزهم، وليست كلمة يخفون بها جهلهم –بحيث يحملون عليها ما يعجزون عن تعليله– ولا إسقاطًا نفسيًّا لإرادتهم النفسية، كما أنها ليست برهانًا على قصور أجهزتهم العلمية[41].

ولا تعني عجز العقل الإنساني عن السيطرة على الواقع الخارجي سيطرة نظرية وعملية على السواء، بل على العكس من ذلك، فالعقل الإنساني يستطيع خلال معرفته بقوانين المصادفة وصياغته لها أن يحقق سيطرته.

نعود إلى التصور الموضوعي للمصادفة، حيث لا يقف عند تفسير الواقع تفسيرًا خاليًا من الظلال اللاهوتية والغائية والميكانيكية، بل هو في الوقت نفسه أساس لتحديد المفهومات والتصورات الخاصة بالنظرية العلمية، ولهذا فله –إلى جانب أهميته الموضوعية في الاستبصار بالواقع–، أهمية منهجية في فهم النظرية العلمية وتعميقها[42].

ولذا، فقد استطاع العلم أن يدخل المصادفة في حججه وأحكامه، بعد أن أيدت النظرة الموضوعية وابتعدت عن الذاتية، فإذا كانت الفيزياء الحديثة قد أوغلت في الموضوعية واشتد اقترابها من الوقائع الخارجية وازدادت ملامستها لها، فذلك لأنها تتخذ من المصادفة موضوعها ومن حساب الاحتمالات منهجها. كما يرى المتحمسون لعنصر المصادفة.

إلى كل هذا الحد تصبح المصادفة –بوصفها تصورًا موضوعيًّا– أداة ثورية لفهم طبيعة النظرية العلمية وصياغتها وتطويرها، فلا ينبغي المرور عليها مرورًا عابرًا دون الإشارة إلى هذه الوظيفة، والتي لا تخالف المنطق، بل إنها تسير وفق ما يقتضيه، وإن كان المنطق الفطري السليم، أي أن العالم لا يرتب لها استنباطات بعينها يستنبط منها قوانين المصادفة أو نظرياتها، بل هي تأتي أولًا، ثم بعد ذلك يقوم العالم بتفسير ما تتضمنه من وقائع علمية وتأويله وفق قواعد المنطق[43].

4– البساطة والجمال

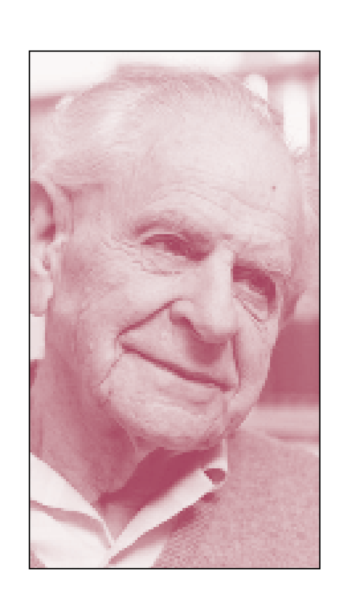
البسيط في اصطلاح الفلاسفة الشيء الذي لا جزء له، كالوحدة والنقطة ويقابله لفظ المركب[44].

ويهمنا هنا تحديد مصطلح

البساطة Simplicity بوصفها خاصية أساسية من خصائص النظرية العلمية، فهي تسعى دائمًا إلى التبسيط.

ليس المقصود بالبساطة سهولة الفهم بالنسبة للنظريات العلمية، ولكن تحديدها بأقل عدد ممكن من متضمناتها[45]. أي أن سهولة الفهم يعد أمرًا ذاتيًّا يختلف من شخص إلى آخر، ومن ثم، فلا يعد معنًى للبساطة، وإنما تتمثل البساطة في أن تتضمن النظرية عددًا قليلًا من التصورات العلمية والبديهيات ترد إليها كل التصورات والبديهيات الأخرى، وأن تكون هذه التصورات والبديهيات مترابطة يتولد بعضها عن بعض، وأن تتضمن النظرية أيضًا عددًا قليلًا من الفروض والقوانين ترد إليها كل الفروض والقوانين الأخرى، ولا بد أن تكون هذه الفروض مترابطة ويتولد بعضها عن بعض أيضًا[46].

على الرغم من أهمية سمة البساطة بوصفها خاصية من خصائص النظريات العلمية، إلا أن العلماء اختلفوا في مفاهيمهم منها، ولنر الآن نماذج هذه المفاهيم، فقد ذهب «أينشتين» في نص مهم يعلق فيه على نظرية النسبية إلى تأكيد الرأي التالي: «إن الضرورة هي التي أدت إلى نشوء نظرية النسبية،



كارل بوبر



كارل همبل

موتسارت

بالإضافة إلى التناقض الواضح الكامن في النظرية القديمة، والذي لم نستطع التخلص منه بكل الطرق الممكنة، وتعزى قوة النظرية الجديدة إلى البساطة والدقة التي حلت بها من المشكلات مع استخدام فروض منطقية قليلة»[47].

يذهب «رسل» إلى أن على العالم أن يقبل أبسط القضايا على أنها قضية علمية، ولا يقبل قضية أكثر تركيبًا إلا إذا ظهرت وقائع جديدة تشير إلى عدم كفاية القضية البسيطة، ويضرب مثالًا على ذلك بقوله: «إننا لم نر قطًّا بلا ذيل»، فإن أبسط القضايا التي نضعها هي، «كل القطط لها ذيول»، لكننا إذا رأينا قطط «مانكس» (وهو نوع من القطط ليس له ذيول) فإننا نضطر إلى وضع قضية أكثر تركيبًا مثل قولنا: «كل القطط لها ذيول ما عدا قطط مانكس»[48].

أما «هنري بوانكاريه» فيؤكد أن مبدأ الاختيار بين النظريات هو اختيار أبسط الاصطلاحات الممكنة، ولقد ميز بين الواقع المفرط في التعقيد من جهة، وبين النظريات العلمية البسيطة التي تفرضها عقولنا عليه من الجهة الأخرى، فليست الطبيعة هي البسيطة(**)، بل نظرياتنا التي تفرضها عليها هي البسيطة، وقد وصف» بوانكارىه» نظرية «نيوتن» بالسهولة،

بينما وصف حركة الكواكب بأنها معقدة، وهذا معناه أن نظرية «نيوتن» قد عكست تفسيرًا مبسطًا لهذه الظواهر الطبيعية[49].

كان بوانكاريه نفسه يعتقد في وجود ملكات وقدرات إبداعية مشتركة بين الفنانين والعلماء، وفي إحدى كتاباته الاستنبطانية الشهيرة في العام ١٩٠٨ تحدث عن وجود تلك الحساسية الجمالية الخاصة لدى علماء الرياضيات، التي تقوم بالدور الخاص بالمنخل الناعم، والتي تفرز مكونات التفكير ولا تبقى منها إلا على تركيبات قليلة تتسم بكونها «متناغمة منسجمة»، و»جميلة»[50].

انظر أيضًا إلى موقف بوانكاريه من الجمال: «إن العالم لا يدرس الطبيعة لأنها مفيدة، بل يدرسها لأنه يسر بها ولأنها جميلة، وأنا لا أتحدث هنا بالطبع عن الجمال الذي يدغدغ الحواس، جمال الخواص والمظاهر، فرغم أنني –شاكر عبد الحميد– لا أسقط قيمة هذا الجمال إلا أنه لا علاقة له بالعلم، إنما أعني بالجمال هذا الجمال العميق الذي يوجد في التوازن بين الأجزاء، والذي لا يتفهمه إلا الذكاء الخالص»[51].

يرى «بوبر» أن هناك ارتباطًا وثنيًّا بىن البساطة والقابلية للتكذيب والمحتوى التجريبي، فالنظرية تكون أكثر بساطة إذا كان لها محتوى تجريبي أكبر، وإذا كان يمكن تكذيبها، أي يجب تفضيل النظريات الأكثر بساطة من الأقل بساطة، لأنها تمدنا بمعلومات أكثر، ولأن محتواها التجريبي أكبر، ولأنها أكثر خضوعًا للاختبار، ومثل «بوبر» لذلك بنظرية «أينشتين» العامة في النسبية التي رآها أكثر بساطة من نظرية الميكانيكا عند «نىوتن»، فالأولى تتضمن تصورات أقل وفروضًا أقل وتستوعب مضمونًا أكبر من الوقائع(***)[52].

أما «همبل» فيخالف هذا الرأي عند «بوبر»، إذ يرى أن المحتوى الأكبر ليس مرتبطًا بالبساطة الأكثر، فأحيانًا ما ينظر إلى نظرية «نيوتن» في الجاذبية على أنها أبسط من كثير من النظريات التي لا علاقة لها بالنطاق المحدود الذي تتضمنه النظرية[53].

بالإضافة لآراء «همبل» بصدد مبدأ البساطة يرى أنه إذا كان هناك نظريتان متفقتان في المعطيات نفسها، وليستا مختلفتين في أيه ناحية موافقة لتأييدهما، كانت النظرية الأبسط هي الأكثر قبولًا[54].

يتحمس «فيليب فرانك» لخاصية البساطة، فيرى أنه إذا لم يكن هناك تبسيط. فلن يكون هناك علم، وإذا قال امرؤ إنه لا يريد معادلات، وإن ما يريده هو مجرد الحقائق كلها، فإنه يكون ساعيًا فقط إلى الخطوة التمهيدية للعلم، لا إلى العلم نفسه. وكثيرًا ما يتهم العالم بأنه يفرط في التبسيط، وهذا صحيح، فليس هناك علم دون إفراط في التبسيط، ومهمة العالم أن يجد معادلات بسيطة، ويرى البعض أن العالم لا يساعدنا على فهم أي شيء لأنه يفرط في تبسيط كل شيء[55].

ثم يتساءل «فرانك»: من الذي يعرف طريقة أخرى لفهم الأشياء المعقدة غير الإفراط في تبسيطها؟ ويستطرد قائلًا بأنه عندما ينتهي العالم من وضع معادلة بسيطة، عليه أن يستنبط منها وقائع قابلة للملاحظة، ثم عليه أن يدقق هذه النتائج ليرى ما إذا كانت متفقة مع هذه الملاحظات، ومن ثم، فإن مهمة العالم تتألف من ثلاث خطوات: وضع المبادئ، استخراج نتائج منطقية منها بغية استنباط وقائع بشأنها، ثم أخيرًا التدقيق العلمي لهذه




هنري بوانكاريه


هيرمان منكوفسكي

يتحمس "فيليب فرانك" لخاصية البساطة، فيرى أنه إذا لم يكن هناك تبسيط. فلن يكون هناك علم، وإذا قال امرؤ إنه لا يريد معادلات، وإن ما يريده هو مجرد الحقائق كلها، فإنه يكون ساعيًا فقط إلى الخطوة التمهيدية للعلم، لا إلى العلم نفسه. وكثيرًا ما يتهم العالم بأنه يفرط في التبسيط، وهذا صحيح، فليس هناك علم دون إفراط في التبسيط، ومهمة العالم أن يجد معادلات بسيطة

الوقائع الملاحظة[56].
قد يفضل البعض النظرية لأن معادلاتها البسيطة تتيح حساب النتائج على نحو أسهل وأسرع، إنها اقتصادية لأنها توفر الوقت والجهد، والبعض الآخر يفضلها لأسباب جمالية، إذ إن النظريات البسيطة أكثر روعة وجمالًا، فكثير من العلماء الرياضيين يتحمسون لنظرية «أينشتين» في الجاذبية لأن معادلاتها على درجة فائقة من البساطة والجمال الرياضي[57].
بهذا المفهوم نفسه كان «ديراك» يفضل النظريات الجميلة على تلك المدعمة بالوقائع، ولكنها غير أنيقة، فالوقائع –كما قال– تتغير باستمرار، وقال أيضا: «إن الإله رياضي من الدرجة الأولى، وقد استخدام رياضيات متقدمة جدًّا في بناء هذا الكون»[58].
بوحي من أفكار «أينشتنين» أصبح «ديراك» يهتم –أكثر من أي فيزيائي آخر– بالجمال الرياضي بوصفه سمة أساسية من سمات الطبيعة، وكدليل يستهدي به في أبحاثه: «إن النظرية ذات الجمال الرياضي أقرب إلى الصحة من نظرية غير أنيقة ولو كانت هذه تنسجم مع بعض النتائج التجريبية»[59].
يبدو جليًّا أنه إذا كان العنصر الجمالي أكثر بروزًا في علوم الرياضيات، فإن علوم الفيزياء لا تفتقر إليه بكل تأكيد. إن البحث عن قوانين عامة والسعي لإيجاد نظرىات شاملة يشكلان من غير شك صورة تتجلى فيها النزعات الجمالية، فإن رجال العلم –كما ذكرنا توًّا– في معرض مفاضلتهم بين نظريتين منطويتين على القدر نفسه من الحقيقة، يختارون النظرية الأبسط، إن البساطة في أعماقها معيار جمالي[60]. كما يؤكد «سوليفان».
لكن «فرانك» ينكر هذه الأسباب التي من أجلها تفضل النظرية البسيطة، ويعتقد بعوامل أخرى، فيشرح لنا أنه إذا درسنا النظريات التي كانت موضع تفضيل بسبب بساطتها، لوجدنا أن السبب القاطع لقبولها لم يكن سببًا اقتصاديًّا أو

جماليًّا، بل ما يسمى غالبًا «ديناميكية النظريات»، أي أن النظرية التي كانت موضع تفضيل هي النظرية التي أثبتت أنها تجعل العلم أكثر ديناميكية، أي أقدر على التوغل إلى مجالات مجهولة[61].

على الرغم من كل الاختلافات بين العلماء عند توضىح مقاصدهم لمبدأ البساطة، إلا أنهم اتفقوا على أنها خاصية جوهرية للنظرية العلمية، بل تعد كالبديهة بالنسبة لها، فما النظريات العلمية إلا تبسيطات شديدة للواقع[62]. وكما يتطلب منطقية ووضوح البديهيات يتطلب أيضًا من المنظر أن يضع نظريته في أبسط وأقل ما يمكن من البديهيات والتصورات المتاحة له، ويكون اختياره بين الأبسط والأعقد من النظريات قائمًا على درجة أسسها المنطقية، بالإضافة إلى ما يلزم عنها من نتائج[63]. إن النظرية الأعقد لا تقدم نتائج متوافقة مع الوقائع بشكل أفضل من نتائج النظرية الأبسط، وعلى هذا الأساس فإن النظرية الأبسط يمكن اعتبارها على نحو ما حالة خاصة للنظرية الأعقد وليست مخالفة لها[64]. لذا، فإن العلم في جميع الأحوال يتجه نحو التبسيط، أي نحو ضم النظريات بعضها إلى بعض في أقل عدد منها، وفي هذا الاتجاه تبسيط وتعميم في الوقت نفسه، لقد توصل «ماكسويل» إلى نظرية موحدة تفسر ظواهر الضوء والكهرباء والمغناطيس، وكان «أينشتين» يأمل في العثور على نظرية تجمع بين نظرية «ماكسويل» من ناحية، ونظريته النسبية من ناحية أخرى، وأطلق على هذه النظرية اسم المجال الموحد[65]. وطريقة اختزال النظريات هذه إلى نظرية واحدة تتسم بالبساطة عبر عنها «نىوتن» بقوله: «بأن الطبيعة ترضى بالبساطة، وهذا الذي دعا إليه أيضا كيل Kill حين نادي بأن الطبيعة دائمًا تسير نحو المنهج الأبسط والأعظم سرعة ونشاطًا[66].

انطلاقًا من أن الطبيعة تقنع بالبساطة، يمكن اعتبار نظرية «كوبرنيكس» في مركزية الشمس ومن حولها كواكبها أكثر بساطة من نظرية «بطلميوس» في مركزية الأرض، فهذه النظرية الأخيرة نسق معقد من دوائر متقاطعة epicycles وبأنصاف أقطار غير متساوية[67]. ومن البديهي أن النظرية البسيطة تكون أقرب إلى الصدق من المعقدة، لأنها أكثر ملاءمة مع أنماط كثيرة من الوقائع قدر الإمكان[68].

إجمالًا، فإن البساطة على الرغم من الإجماع على أهميتها البالغة، إلا أن العلماء لم يتفقوا على معايير وأسس واضحة للنظرية الأبسط، إنهم أجمعوا على أن العلم يسعى دائمًا إلى التبسيط، وهذا المعنى يقره «همبل» حين قال بأنه على الرغم من أن البساطة مطلب عزيز في العلم، إلا أنه من الصعوبة أن تقرر محكات واضحة للبساطة بالمعنى الدقيق، ولا أن نبرر الأولوية الممنوحة للنظريات الأكثر بساطة، وبالطبع لا بد لأي محك للبساطة أن يكون موضوعيًّا، لأنها ليست مجرد حدس أو سهولة حفظ أو تذكر للنظرية، ولذا تتباين من شخص لآخر[69]. وبالرغم من ذلك، فإن البساطة ذات أثر فاعل في تطوير النظريات العلمية وتجريدها، وعليه تكون النظرية بسيطة ولكنها رائعة وانقلابية، وهي جملية وجمالها في بساطتها، فأهم عناصر الجمال، البساطة ●

الهوامش:

1– Hamelin’s T. Silverman.R. Instrument and Imagination New Jersey Prime termism press, 1995. P3.
نقلًا عن شاكر عبد الحميد: الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة (360)، الكويت، 2009، ص285.
2– شاكر عبد الحميد: مرجع سابق، ص٢٨٩.
3– Wiler. A; Imagery in scientific thought. wormlike. The MT press, 1986. P221.
نقلا عن المرجع السابق، ص٢٨٧.
4– شاكر عبد الحميد: مرجع سابق، ص٩٧.
5– روبرت بونل: الخيال والمستقبل، ترجمة محمد جمال الدين الغندي، مجلة ديوجين، العدد الأول، السنة الأولى، تصدر عن مجلة رسالة اليونسكو، ١٩٧٠، ص24.
6– شاكر عبد الحميد: مرجع سابق، ص303.
7– برونوفسكي: العلم والبداهة، ترجمة أحمد عماد الدين أبو النصر، دار النهضة، القاهرة، 1961، ص78.
8– المرجع نفسه، ص٣٠٨.
9– شاكر عبد الحميد: مرجع سابق، ص312.
10– المرجع نفسه، ص6.
11– بيفردج: فن البحث العلمي، ترجمة زكريا فهمي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963، ص86.
12– عادل عوض: منطق النظرية العلمية المعاصرة، وعلاقتها بالواقع التجريبي، دار الوفاء، الاسكندرية، 2016، ص٢٨٨.
13– George. W., The Scientist in Action, Unwin Brothers Limited, London, 1956, P227.
14– فؤاد زكريا: التفكير العلمي، ص308.
15– ماهر عبد القادر: فلسفة العلوم، جـ7 الميثودولوجيا (علم المناهج)، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1997، ص110.
16– بيفردج: فن البحث العلمي، ص١١٩.
17– المرجع نفسه، ص112.
18– المرجع نفسه.
19– المرجع نفسه.
20– بيفردج: فن البحث العلمي، مرجع سابق، ص123.
21– آينشتين: أفكار وأراء، ترجمة رمسيس شحاتة، سلسلة العلم للجميع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص10.
22– Holton, G.; What. Precisely, is thinking? Einstein’s Amwer, in Franch, A.F. Einstein: A Centerany Volume, Harvard in Press Massachusetts, U.S.A. 1979, P. 160.
23– Serena Nicoli, The Role of intuitions in Philosophical Methodology, Published by Springer Nature, London, 2016, P.8.
24– بيفردج: فن البحث العلمي، مرجع سابق، ص129: 130.
25– كىنىت جـ دنباي: الزمان والمصادقة، ترجمة فؤاد كامل، مجد «ديوجين» صادرة عن مجلة رسالة اليونيسكو، مركز مطبوعات اليونيسكو، العدد 31، نوفمبر 1975 يناير 1976، ص70.
26– صمويل رابورت وهلين رايت: العلم معنى وطريقة، ترجمة محمد أحمد بنونه، مراجعة كامل منصور،

الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968، ص105.
27- بيفردج: فن البحث العلمي، ص252.
28- صمويل رابورت: العلم معنى وطريقة، ص228.
29- دنباي: الزمان والمصادفة، ص70.
30- بيفردج: فن البحث العلمي، ص53.
31- محمد محمد الجوادى: مشرقة بين الذرة والدروة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص7.
(*) لمزيد من الأمثلة انظر في ذلك: بفردج: فن البحث العلمي، الفصل الثالث والرابع والثامن، وأيضا تذييل الكتاب.
32- صمويل رابورت: السلم معنى وطريقة، ص229.
33- برونوفسكى: العلم والبداهة، ص174.
34- محمود أمين العالم: فلسفة المصادفة، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص316.
35- المرجع نفسه، ص312.
36- لوىس دى بروليه: الفيزياء والميكروفيزياء، ترجمة رمسيس شحاته، الألف كتاب (634)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1967، ص219.
37- محمود زىدان: «مادة صدفة- مصادفة»، الموسوعة 1 الفلسفية العربية، (م1)، ص533.
38- محمود أمين العالم: فلسفة المصادفة، ص316.
39- برونوفسكى: العلم والبداهة، ص140.
40- المرجع نفسه والموضع نفسه.
41- المرجع نفسه، ص315.
42- المرجع نفسه، ص 336.
43- المرجع نفسه، ص317.
44- جميل صليبا: المعجم الفسلفى، دار الكتاب اللبناني، جا بيروت، 1973، ص209.
45- Hospers, J., An Introduction To Philosophical Analysis, Rout Ledge, 1992, P. 156.
46- محمود زىدان: مناهج البحث في العلوم الطبيعية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1990، ص97.
47- أينشتين، وليوبولد أنفلد: تطور علم الطبيعة، ترجمة عبد المقصود الفادي، عطية عبد السلام عاشور، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1959، ص141.
48- محمد قاسم: برتراند رسل، الاستقراء ومصادرات البحث العلمي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993، ص87، 88.
(**) خلافا لرأى «هىدىكى بوكار» رائد التفاعلات النووية الشديدة، القائل بأن الطبيعة بسيطة في جوهرها، الفكرة هوليس، كراف: بول ديراك وجمال الفيزياء- مجلة العلوم، المجلد 11، العددان 8، 9، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت، أغسطس وسبتمبر، 1995، ص18.
49- محمد فرحات عمر: طبيعة القانون العلمى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص214.
50- برونوفسكي: مرجع سابق، ص312.
51- لويس رولبرت: طبيعة العلم غير الطبيعية، ترجمة سمير حنا صادق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص40.
(***) خلافًا لهذا الرأي تمامًا نواجه وجهة نظر لا تجد في النظرية النسبية خاصية البساطة مقارنة بنظرية «نىوتن»، فعلى الرغم من أن نظرية «أىنشتىن» تلائم أنماط أكثر من الوقائع من نظرية «نيوتن»، أي أنها أكثر شمولًا، إلا أنها تفتقر إلى البساطة. انظر:

George, W., The Scientist In Action, p241.
52- كارل بوبر: منطق الكشف العلمى، ترجمة ماهر عبد القادر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص155.
وأيضًا: يمني الخولي: فلسفة بوبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص422، 424.
53- كارل همبل: فلسفة العلوم الطبيعية، ترجمة محمد جلال موسى، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1976، ص67.
54- المرجع نفسه، ص61.
55- فيليب فرانك: فلسفة العلم، الصلة بين الفلسفة والعلم، ترجمة على ناصف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1983، ص67.
56- المرجع نفسه والموضع نفسه.
57- المرجع نفسه، ص423.
58- هولىس، كـراف: بول ديراك وجمال الفيزياء، ص18.
59- المرجع نفسه والموضع نفسه.
60- سوليفان: قيمة العلم، الدار العلمية، بيروت، 1972، ص35.
61- المرجع نفسه، ص421.
62- يمني الخولي، فلسفه بوبر، ص422.
63- George W.: The Scientist in Action, P241.
64- Nagel, E, The Structure of Science, Harcaust Barce & World, Inc., N.Y., 1961, P134.
65- همبل: فلسفة العلوم الطبيعية، ص190.
66- George, W., The Scientist in Action, p241.
67- محمود زىدان: مناهج البحث في العلوم الطبيعية المعاصرة، ص97.
68- George, W., The Scientist in Action, p241.
69- همبل: فلسفة العلوم الطبيعية، ص62.

آين راند.. عندما تتكلم الفلسفة بلسان الأدب



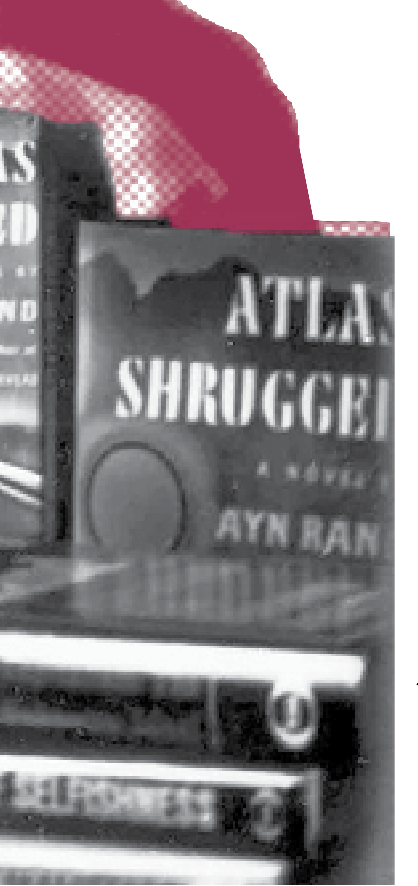
د.حمدي مهران*

عندما بلغتْ الطفلة الروسية أليسا روزنباوم، أو كما سيعرفها العالم بعد ذلك باسم آين راند، عامها التاسع كانت قد حسمت أمرها بأن تكون كاتبة، وقالت إن كل ما فعلته بعد ذلك في حياتها كان لتحقيق هذا الهدف. لكن ما لم تكن تعرفه آين راند وقتها أنها كانت ستصبح أكثر من مجرد كاتبة؛ فهي الفيلسوفة الشهيرة، والأديبة اللامعة، وكاتبة السيناريو التي عملت في قلب أكبر صناعة للسينما في العالم.. «هوليوود».

كانت، ولا تزال، آين راند (1905– 1982) تمثل أحد أقطاب الفكر التحرري أو الليبرتاري في العالم، وهي مؤسسة الفلسفة الموضوعية Objectivism، وقد بدأت في المجاهرة بأفكارها الفلسفية منذ حداثة سنها، فقد كانت تُمجِّد في فكرها الإنسان، وحريته، وفرديته، في مواجهة العالم، وتعتبر العقل هو أداة الإنسان الوحيدة التي ينبغي أن تتحكم في حياته. وبالتالي فقد رفضت كل القوى الغيبية، أو المظاهر الصوفية، التي يسمح كثير من الناس أن تتحكم في مصائرهم أو أفعالهم؛ وهو ما جعلها تقرر في سن الثانية عشرة أن تكون مُلحدة.

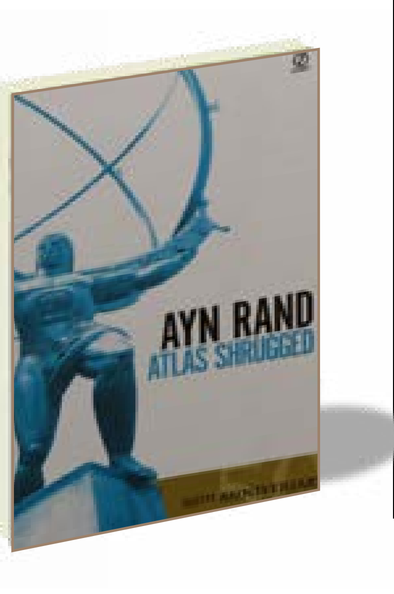
كانت ترى أن انسياق الناس وراء ادعاءات المؤسسات السياسية والاجتماعية والدينية التي تتحكم في حياتهم يعود إلى عدم تقديرهم لذواتهم وعقولهم، مما يسهل على الغير أن يتحكموا فيهم.

لم تكن أفكار راند تناسب البلد الذي كانت تعيش فيه؛ فقد قامت الثورة البُلشفية وهي لا تزال تلميذة بالمدرسة، وتحولت روسيا إلى الشيوعية وأصبحت الحريات شبه معدومة، وعندما التحقت بالجامعة كان تعبيرها عن أفكارها المدافعة عن الحرية، ورفض تكريس الفرد لحياته في سبيل



مجد الدولة، يشكل خطرًا داهمًا عليها وعلى أسرتها؛ فهاجرت إلى الولايات المتحدة بعد انتهائها من الجامعة في سن الواحدة والعشرين لتكون هذه الخطوة بداية طريقها نحو الشهرة.
لقد اختارت الولايات المتحدة لأنها كانت تؤمن بأنه البلد الذي سيكون لديها فيه الحرية في أن تكتب ما تشاء، وأن تمارس قناعاتها الفلسفية في حياتها اليومية دون خوف أو قلق؛ ولهذا فقد تحملت كافة الصعوبات التي واجهتها في سبيل غرس جذور جديدة لها في أرض الحرية. ولعل أصعب ما كانت تواجهه هناك كفتاة تحلم بأن تكون كاتبة هو أنها لم تكن تجيد اللغة الإنجليزية، وبالطبع لم يكن الأمريكيون يقرأون الروسية، فأصبح لزامًا عليها أن تُقوِّي لغتها الإنجليزية كي تتمكن من التعبير عن أفكارها بوضوح.
بدأت راند أولًا في كتابة القصص القصيرة، وبعض سيناريوهات الأفلام الصامتة لتعزيز لغتها الإنجليزية، وحصلت على وظيفة كاتبة سيناريو مبتدئة في ستوديو المخرج سيسيل ديميل (1881– 1959).
وبعد فترة من التمرس في الكتابة للسينما أصبحت شغوفة بالكتابة المسرحية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنَّ النصوص المسرحية تمثل أدبًا سيُنفَّذ بالفعل على خشبة المسرح، وسيحضره الجمهور ويتأثر به بشكل مباشر، وهو بالضبط ما كانت راند تتمناه، وقد كانت أعمالها المسرحية جميعًا تعبر عن أفكارها الفلسفية ونظرتها للحياة.
لم تحاول راند في ذلك الوقت أن تقدم أفكارها الفلسفية في مؤلفات فكرية، بل إنها كانت تغضب إن طلب منها أحد ذلك. كانت ترى الأدب وسيلة عظيمة لتوصيل أفكارها، فقد كانت مقتنعة بأن الفلسفة تُعاش، وأن كل إنسان مؤمن بأفكار عليه أن يُطبقها في حياته اليومية. فكان الأدب وسيلتها لتوصيل رسالتها لأكبر عدد ممكن من الناس. فهي لم تكن تسعى لنيل إعجاب المفكرين، ولا تصفيق المثقفين، بل أرادت أن تتحول أفكارها إلى مزاجٍ شعبي، ومبدأ إنساني عام.
كانت من أوائل أعمالها مسرحية بعنوان «مبدأ» Ideal، كتبتها أصلًا كقصة ثم حولتها لاحقًا لمسرحية عام 1936، وهي تُناقش مدى صدق الناس في تطبيق مُثلهم العليا أو مبادئهم في حياتهم عبر موقف خيالي يصور مُمثلة شهيرة تصبح متهمة بجريمة قتل، وتحاول أن تلجأ إلى بعض معجبيها لتختبئ عندهم، لكنها تُفاجأ بأن مَن كانوا يرسلون لها خطابات الإعجاب، ويدعون حبهم الشديد لها، واستعدادهم للتضحية بأي شيء من أجلها، قد تخلوا عنها واحدًا تلو الآخر عندما كانت في أمسِّ الحاجة إلى مساعدتهم! بل وحاول بعضهم أن يستغل موقفها لتحقيق مكاسب شخصية.
إنه عمل يعبر عن استنكار راند لحالة النفاق الاجتماعي المهيمنة في عصرنا، لقد كانت راند –بحسب كلام تلاميذها وأصدقائها– تعيش أفكارها وفلسفتها في حياتها، فهي تقول ما تؤمن

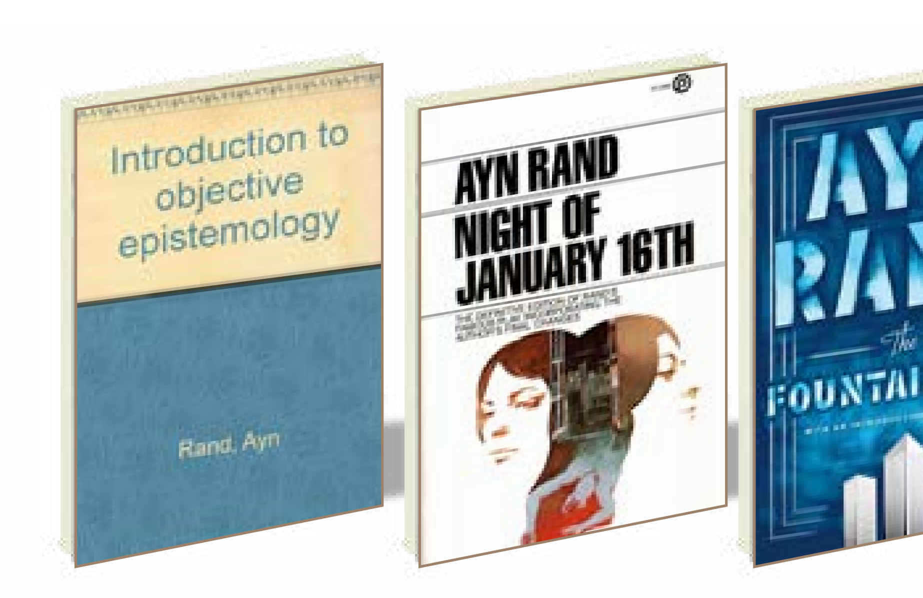
به، وتفعل ما تقوله حقًّا؛ وقد كانت تريد أن يكون الجميع مثلها في ذلك الأمر.
كان أكبر نجاح مسرحي حققته راند هو مسرحيتها البوليسية «ليلة 16 يناير» 16th Night of January، والتي كتبتها متأثرة بحادثة انتحار أحد رجال الأعمال الكبار، والذي رأت أن الناس كانت تنتقده لأنه كان ناجحًا ومتفوقًا، وهو ما رأته تصرُّفًا يحمل داخله احتقارًا للتفوق والنجاح والإنجاز البشري، وهي الأشياء التي تُجلُّها راند أشد الإجلال، فقد أرادت للإنسان أن يسعى لتحقيق ذاته، وإنجاز طموحاته، وممارسته حريته وفرديته في الحياة لأقصى حد ممكن. كانت مسرحية راند تتحدث عن امرأة متهمة بقتل رجل أعمال مشهور، وتجري أحداث المسرحية في قاعة المحكمة؛ وكعهدها في استغلال الأعمال الأدبية لتوصيل رسالتها الفلسفية، قامت بابتكار تقنية مسرحية جديدة، حيث كان يتم اختيار بعض الأشخاص من وسط جمهور المسرحية ليجلسوا على مقاعد المُحلَّفين كل ليلة، ويصدروا الحُكم على المتهمة في نهاية العرض. وجعلت للمسرحية نهايتين، إحداهما تحصل فيها المتهمة على البراءة، والأخرى تحصل فيها على الإدانة. بدأ عرض المسرحية في هوليوود عام 1934 بعنوان «محاكمة امرأة»، لكن النجاح الساحق جاء مع إعادة عرضها في العام التالي على مسرح برودواي تحت اسم «ليلة 16 يناير»، فكانت خطوة كبيرة على طريق نقل آين راند لأفكارها الفلسفية إلى الجمهور عبر أعمال أدبية.
واصلت راند في تلك الفترة مساعيها الفلسفية لمواجهة التيار السائد في الولايات المتحدة، والعديد من البدان الأخرى، الذي يدعم الفكر الجماعي Collectivism القائل بتضحية الإنسان بفرديته وحريته في سبيل المجتمع، وتقديم المصلحة العامة على مصلحة الفرد الشخصية. كانت هذه الأفكار تثير اشمئزاز راند، فهي نفسها الأفكار التي هربت منها في بلدها الأم، وظلت تحاربها طيلة حياتها.
كانت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين في الولايات المتحدة مُشبَّعة بالفكر الشمولي والقيم الجماعية، حتى أنهم كانوا يطلقون على فترة الثلاثينيات «العِقد الأحمر» لِمَا شهدته من قوة وانتشار الأفكار الشيوعية القادمة من الاتحاد السوفييتي. كانت هوليوود في ذلك الوقت لا تسمح بظهور أي عمل فني يهاجم الأفكار الشيوعية، فمعظم أصحاب الاستوديوهات هناك كانوا يعتنقون تلك الأفكار بالفعل. وهكذا، لم يكن هناك متنفس لأفكار راند سوى في الأعمال التي كانت تكتبها وتحاول أن تنشرها بعيدًا عن هوليوود.
كتبتْ راند في عام 1937 «نوفيلا» خيالية بعنوان «أنشودة» Anthem –نشرتها في العام التالي في إنجلترا وليس الولايات المتحدة– تهاجم النزعة الجماعية ومحاولة طمس الهوية الفردية للإنسان، حيث تخيلت عالمًا ديستوبيًّا في المستقبل تختفي فيه من اللغة كلمة «أنا» لتحل محلها كلمة «نحن»، حيث يصبح الأفراد مجرد أرقام مسلسلة داخل مجتمع يتحكم في كل حياتهم، وعندما يتمرد بطل الرواية على هذا الواقع محاولًا أن يعيش فرديته بأن يفكر ويحب ويناقش ويبحث، تقوم السلطات بمطاردته، فيفر هاربًا بعيدًا عن هذا



المجتمع البائس ليعيش حريته مع حبيبته مؤسسًا عالمًا جديدًا يكتشف فيه مرة أخرى كلمة «أنا». لقد كان العمل أنشودة تمجد فردية الإنسان وذاته العقلانية المفكرة، وتهاجم وتسخر من غباء الجماعية ووحشيتها. بالطبع لم تستطع راند أن تنشر العمل في الولايات المتحدة وقتها، فلم يكن المزاج العام يقبل مثل هذه الأفكار، لكنه نُشر بعد ذلك عام 1946 عندما حققت أعمال راند التالية مبيعات كبيرة. شعرت راند في تلك الفترة أنها باتت قادرة لغويًا على إنجاز عمل روائي طويل تكشف فيه عن أفكارها الفلسفية، فعكفت على كتابة روايتها الأولى «نحن الأحياء» We the Living التي تدور أحداثها داخل جدران روسيا السوفييتية، كانت الرواية تعبيرًا أدبيًا عن استياء راند وصدمتها من تخلي الأمريكيين عن قيمهم ومُثلهم العليا التي أسسوا دولتهم عليها، ومناصرتهم للأفكار اليسارية القادمة من الاتحاد السوفييتي، كانت تحاول أن تقدم صرخة تحذير لهذا المجتمع الحُر من خطورة تبني هذا الفكر الظلامي القاتل للحرية والمنتهك لفردية الإنسان، فقد كانت تؤمن أن هناك مكان في داخل كل إنسان منا لا يجوز للعالم أن يلمسه أو يصل إليه، فهو مِلك للإنسان وحده، ولا يتحكم فيه سوى الإنسان بمفرده. كتبت راند واصفة روايتها «نحن الأحياء» قائلة: «إنها ليست رواية عن روسيا السوفييتية، إنها رواية عن الإنسان في مواجهة الدولة، وموضوعها الأساسي هو حُرمة الحياة البشرية.. إنها قصة الديكتاتورية، أي ديكتاتورية.. في أي مكان، وفي أي زمان، سواء أكانت روسيا السوفييتية، أو ألمانيا النازية، أو أمريكا الاشتراكية».

كانت أحداث الرواية تتعلق بثلاثة شباب (امرأة ورجلين) يواجهون مصيرًا مظلمًا بسبب الأوضاع داخل الاتحاد السوفييتي، فيعيش أحدهم حياة مخزية، وينتحر الثاني، بينما تموت البطلة بطلق ناري من جنود حرس الحدود وهي تحاول الفرار من البلاد. عانت راند صعوبات شديدة في نشر الرواية في الولايات المتحدة، فقد كان المد الشيوعي هناك يمنع ظهور مثل هذه الأعمال، فكانت تتلقى الرفض من ناشر تلو الآخر، لكنها استطاعت نشرها أخيرًا عام 1936، إلا أن دار النشر لم تقم بعمل الدعاية الكافية للعمل خشية إثارة غضب الوسط الثقافي المؤيد للتوجهات الشيوعية؛ لكن ذلك لم يمنع الرواية من حصد إعجاب الجمهور العادي تدريجيًا، ونفدت طبعتها الأولى بالكامل، كما تُرجمت إلى الإيطالية عام 1937، وتحولت إلى فيلم سينمائي إيطالي ناجح، غير أن الحكومة الفاشية قامت بمصاردته ومنع عرضه بطلب من الحكومة الألمانية التي رأت فيه معارضة صريحة للفاشية وليس الشيوعية فقط.

مع نشوب الحرب العالمية



الثانية، وظهور الاتحاد السوفييتي كقوة خطيرة على الساحة الدولية، بدأ الخوف من الشيوعية يزداد في الولايات المتحدة، وأصبحت أفكار آين راند المناهضة للفكر الجماعي، واستبداد الدولة، والمناصرة لفردية الإنسان وعقله وحريته، تلقى قبولًا واستحسانًا من الجميع. كانت آين راند قد انتهت في تلك الفترة من روايتها الطويلة التالية والتي كانت تكشف فيها عن أفكارها في فلسفة الأخلاق.

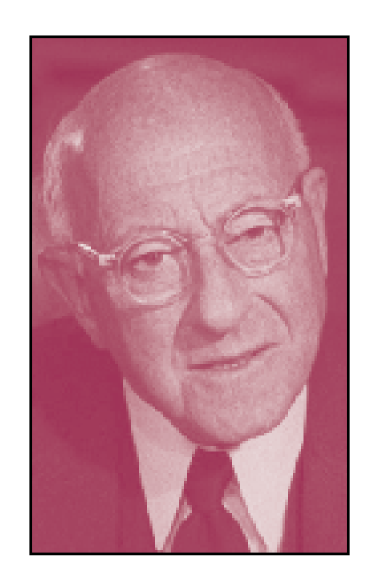
كانت راند من المؤيدين للأنانية الأخلاقية، فهي ترى أن إنجازات الإنسان وإبداعاته هي نتيجة تقديره لذاته، وحبه لها، وتقديمه لنفسه ومصلحته الذاتية على الآخرين ومصلحتهم، وأنَّ هذه الأنانية والاعتزاز بالنفس كانت دومًا هي الحافز الأعلى للبشر كي ينتجوا ويبدعوا ويحققوا الإنجازات.

قدمت راند في روايتها «المنبع» The Fountainhead الرجل المثالي من وجهة نظرها، الإنسان النموذجي الذي يعتز بذاته، وابداعه، ويرفض أي تدخل خارجي من المجتمع أو الدولة في اختياراته وحياته. كان بطل روايتها مهندسًا معماريًّا يصمم ناطحات السُحب (التي كانت راند منبهرة بها منذ الصغر وتعتبرها رمزًا للإنجاز البشري)، لكنه يواجه عقبات خارجية تتمثل فيمن حوله ممن يقدسون الاتباع والتقليد، ويستنكرون الاستقلالية والإبداع. لقد وضعت راند على لسان هذا البطل المثالي كل أفكارها الفلسفية، وجعلته مثالًا واقعيًّا للإنسان الذي تريد من الجميع أن يكونوا مثله في نزاهته، وقوة حُجته، ودفاعه عن حريته، وفرديته، وعقله. قالت آين راند: «إن موضوع رواية المنبع هو الفردية في مواجهة الجماعية، ليس في مجال السياسة، بل داخل روح الإنسان».

عانت راند –كالعادة– وهي تحاول نشر هذه الرواية، فقد رفضها اثنا عشر ناشرًا لما تحتويه من أفكار فلسفية صعبة، كما أن راند رفضت من جانبها أن تغير في روايتها كلمة واحدة، لكنها أخيرًا استطاعت نشرها بعد أن تحمس للرواية محرر بإحدى دور النشر جازف بالدخول في صدام مع رئيس الدار الذي كان يرفض نشر الرواية. ظهرت الرواية للنور عام 1943، وبيع منها في عام واحد مئة ألف نسخة، وخلال عامين فقط، ودون دعاية قوية، وصلت الرواية إلى قائمة الأكثر مبيعًا وظلت في هذه القائمة لثلاث سنوات متتالية، وحققت لراند شهرة واسعة. وقامت شركة «وارنر برازر» بشراء حق تحويل الرواية إلى فيلم مقابل 50 ألف دولار، بالإضافة لكتابة راند لسيناريو وحوار الفيلم الذي صدر بالفعل عام 1949.

كانت راند في تلك الفترة قد بلغت ذروة تألقها الفكري، وأصبحت قادرة على نقل أفكارها الفلسفية العميقة بشكل كامل عبر أرقى صور التعبير الأدبي. وكان شُغلها الشاغل أن تنشر وعيًا عامًّا بأهمية وقيمة أن يفخر الإنسان بذاته وعقله وإنجازه الشخصي، وهو ما يتوافق مع المبدأ الأمريكي الدستوري بحق كل إنسان في السعي نحو تحقيق سعادته. لقد كانت تؤمن بأن سعي الإنسان نحو تحقيق سعادته هو أكثر الأمور أهمية في حياته، حيث مفهوم السعي نحو السعادة يعني عند راند «حق الإنسان في تحديد أهدافه وقيمه الخاصة ثم تحقيقها، إن السعادة تعني حالة الوعي التي تتحقق من إنجاز الإنسان لتلك القيم، فالسعادة لا تعني مجرد لحظات اللذة، بل هي شعور عميق، خالٍ من الذنب، وعقلاني، بتقدير الذات، وفخر المرء بما أنجزه، إنها تعني التمتع بالحياة، وهو ما لا يمكن أن يتحقق إلا

كتبتْ راند في عام ١٩٣٧ "نوفيلا" خيالية بعنوان "أنشودة" Anthem -نشرتها في العام التالي في إنجلترا وليس الولايات المتحدة- تهاجم النزعة الجماعية ومحاولة طمس الهوية الفردية للإنسان، حيث تخيلت عالمًا ديستوبيًا في المستقبل تختفي فيه من اللغة كلمة "أنا" لتحل محلها كلمة "نحن"، حيث يصبح الأفراد مجرد أرقام مسلسلة داخل مجتمع يتحكم في كل حياتهم



سيسيل ديميل

لإنسانٍ عقلاني صاحب قواعد أخلاقية عقلانية».
لقد حاولت راند أكثر من مرة في مختلف أعمالها الأدبية أن تؤكد على فكرة عداء الفكر الجماعي لنجاح الإنسان المستقل المعتز بذاته وفرديته، حيث كانت ترى أن المجتمع يريد من المرء أن يضحي بنفسه وطموحاته وأحلامه في خدمة الجماعة، وهو ما كانت ترفضه تمامًا، وبالتالي كانت ترى الأنانية الأخلاقية عملًا صحيحًا، والمصدر الأساسي لكل إنجاز بشري. تقول راند: «إذا حققت نجاحًا في أي نشاط عقلاني، فهذه تعد فضيلة كبيرة، وبسببها سوف يهاجمك الناس، لأنك استغللت قدراتك، وعملت بجِد، وكنت ثابتًا على المبدأ، وصاحب طموح. سيحاولون جعلك تشعر بالذنب لذلك.

في الواقع، إن من يعظون غيرهم هُم أكثر فئة تتعاطف مع الأشرار، والفاشلين، والكذابين، والغشاشين، وستجد فجأة جميع الضعفاء يحوزون نوعًا من القيمة، بينما يتعرض أي شخص ناجح للهجوم من الآخرين لمجرد أنه ناجح».
لهذا السبب، قامت راند في روايتها الأشهر «أطلس متململاً» Atlas Shrugged بتمجيد الإنجاز الفردي البشري، وتسليط الضوء على قيمة العقول المُبدعة في حياة الناس، من خلال فكرة خيالية تتصور العقول المبدعة وأصحاب الإنجاز والإنتاج قد أضربوا عن العمل، وتركوا الجمل بما حمل لكل هؤلاء الذين يسعون لتقييد حريتهم في

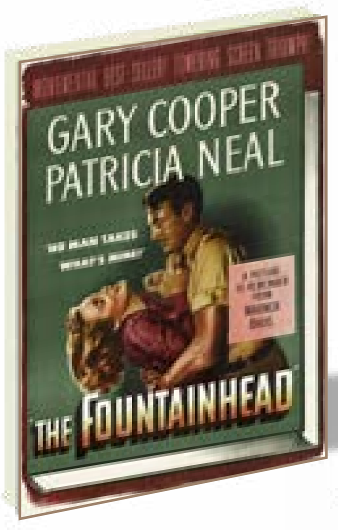
الإنتاج والإبداع. كيف سيكون حال العالم بدون أصحاب العقول الحرة المستقلة المبدعة؟ لقد شبَّهت راند أصحاب العقول المبدعة بذلك الإله الأغريقي الشهير الذي يحمل قُبة السماء على كاهله، وتساءلت ماذا لو قرر أن يتململ تاركًا عمله هذا؟! إنها النهاية لكل العالم، فالعالم بدون أصحاب العقول المبدعة مصيره الهلاك.
لقد مثلت هذه الرواية ذروة فكر آين راند الفلسفي، إنها معالجة أدبية لمذهبها الموضوعي، ودفاعها عن الرأسمالية الصناعية، ومحاولة لإبراز وتوضيح أهمية ودور «العقل» في حياة البشر. كانت تجلس تكتب في روايتها هذه

لساعات طويلة دون انقطاع، وظلت تعد مسوداتها وتنقحها على مدار اثني عشر عامًا حتى أخذت شكلها النهائي. قامت بالتعاقد مع إحدى دور النشر الكبرى لنشر وتوزيع الرواية مقابل 50 ألف دولار مقدمًا، وصدرت الرواية بالفعل عام 1957 لتصعد في خلال أيام إلى قائمة الأكثر مبيعًا، وتظل ضمن القائمة على مدار اثنين وعشرين أسبوعًا متتابعًا، لتحقق على مدار سنوات مبيعات كبيرة جدًّا بلغت حتى عام 2019 تسعة ملايين نسخة، وتُترجم إلى أكثر من ثلاثين لغة، ليس من بينها اللغة العربية للأسف.

كانت هذه الرواية هي آخر عمل أدبي كبير لآين راند، فقد تفرغت من بعدها لكتابة المؤلفات الفكرية، فقد أصبحت أفكارها مفهومة للجميع بفضل أعمالها الأدبية، وأصبح من الممكن عرض تلك الأفكار بشكل أكاديمي بحت. فنشرت «إلى المثقفين الجُدد» (1961)، و»فضيلة الأنانية» (1964)، و»الرأسمالية: المبدأ المجهول» (1966م)، و»مدخل إلى الابستمولوجيا الموضوعية» (1967). وغيرها من المؤلفات الفكرية التي كانت تتوسع فيها في شرح فلسفتها.

كانت راند تعرف طريقها منذ البداية، ولم يكن استخدامها للأدب في توصيل فلسفتها محض صدفة، بل عن قناعة وإصرار، فقد أدركت أنه أفضل وسيلة لنشر فلسفتها وتقريبها من الجمهور. عندما سُئلت راند في أحد لقاءاتها التلفزيونية عام 1961 إنْ كانت تعتبر نفسها روائية في المقام الأول أم فيلسوفة، كان ردها: «أنا كلاهما، ولنفس السبب؛ فأنا اهتمامي وهدفي الرئيسي، سواء في مجال الأدب أو في مجال الفلسفة هو تعريف وتقديم صورة الإنسان المثالي.. صورة محددة، وكاملة لما يمكن أن يكون عليه الإنسان، وما ينبغي أن يكون عليه. فعندما بدأتُ الكتابة، ودخلتُ عالم الأدب، وشرعتُ في دراسة الفلسفة، اكتشفتُ أنني كنتُ في خلاف عميق مع جميع الفلسفات القائمة، لا سيما فيما يتعلق بقواعدها الأخلاقية؛ لذلك، كان عليَّ أن أُؤسس تفكيري الخاص، وأن أضع نسقي الفلسفي المميز من أجل اكتشاف وتقديم نمط الأفكار والفرضيات التي تجعل الإنسان النموذجي ممكنًا، وتبيان أي نوع من القناعات سوف يؤدي إلى شخصية الإنسان المثالي».

إن النموذج الذي قدمته آين راند للمفكر والفيلسوف الذي يطرح أفكاره المركبة في صورة أعمال أدبية شعبية لم يكن الأول، ولن يكون الأخير؛ فقد ظل الأدب –وسيبقى– وسيلة حيوية، وأداة طيِّعة، لتوصيل الأفكار، وبناء المجتمعات. إنه القوة الناعمة التي تُشكل حياتنا، وتجعلنا على ما نحن عليه اليوم عبر تغيير عقولنا وطريقة تفكيرنا.



---

* باحث في فلسفة السياسة ومترجم.

أيريس مردوخ بين الفلسفة والأدب

د.ماهر عبد المحسن

علاقة الفلسفة بالأدب وثيقة جدًّا ولا يحتاج المراقب إلى كثير عناء للتثبت من هذه الحقيقة التي تصل في موثوقيتها إلى درجة البداهة. فتاريخ الفلسفة وتاريخ الأدب كلاهما يؤكدان وجود تلك الصلة بينهما، إضافة إلى الممارسة الفعلية من قبل الفلاسفة والأدباء التي يتداخل فيها، في كثير من الأحيان، الفلسفي بالأدبي.

فقد صاغ أفلاطون فلسفته في شكل أدبي (المحاورات) بالرغم من أنه، وللمفارقة، من أوائل الفلاسفة الذين عملوا على الفصل بين الفلسفة والأدب، ليس هذا فحسب، لكنه طرد الشعراء من مدينته الفاضلة باعتبارهم في مرتبة أقل من الفلاسفة، ولا يملكون القدرة نفسها على بلوغ الحقيقة. فالشعر عند أفلاطون يقف على مسافتين من العالم الحقيقي (عالم المثل) ويمثل خطابه صورة الصورة (الواقع) أو نسخة ثانية لنسخة أولي.

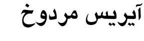
والحقيقة أن فكرة عالم المثل نفسها تقوم على الخيال لا المنطق، والأدب، بهذا المعني هو الأكثر قدرة على بلوغها من الفلسفة، وأي يوتوبيا يبحث عنها الإنسان تنتمي إلى الخيال وتجد تحققها في الأدب، حتي الخيال العلمي يتم التعبير عنه، في الغالب، عن طريق الأدب والفن لا عن طريق الفلسفة أو العلم، فقبل العلماء اخترع دافنشي (الرسام) الطائرة، واخترع جول فيرن (الروائي) الغواصة، ولقِّب الأخير بمخترع القرن العشرين لكثرة تنبؤاته العلمية التي تحققت فيما بعد. وميلتون (الشاعر) هو الذي كتب «الفردوس المفقود» ودانتي (الشاعر) هو الذي كتب «الكوميديا الإلهية» وألدوس هكسلي (الروائي) هو الذي كتب «عالم رائع جديد».

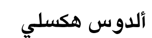
وهناك فلاسفة كتبوا أدبًا مثل سارتر وسيمون دي بوفوار، وأدباء ضمنوا أعمالهم أفكارًا فلسفية مثل ألبير كامو وميلان كونديرا وباولو كويلو. كما أن هناك فلاسفة عبّروا عن فلسفاتهم بأسلوب أدبي مثل كيركجارد ونيتشه وزكي نجيب محمود. وفي الثقافة العربية كتب توفيق الحكيم المسرح الذهني ومسرح اللامعقول وشغل بقضايا العدل والحرية والزمن كما في «إيزيس» و»نهر الجنون» و»أهل الكهف»، كما كتب نجيب محفوظ روايات عديدة ذات طابع فلسفي واضح مثل « الطريق» و»الشحاذ» و»قلب الليل»، وربما كانت هذه الأعمال ناتجه عن دراسته الأكاديمية للفلسفة

والحيرة التي انتابته، بعد نهاية الدراسة، بين المضي في طريق الفلسفة أو طريق الأدب، وحسمه للموقف باختيار الأدب، الروائي بخاصة، للتعبير عن أفكاره الفلسفية والاجتماعية والسياسية.
ويمكننا أن نضيف، من وجهة نظرنا وخلافًا لما هو شائع، كثيرًا من أعمال إحسان عبد القدوس التي تتناول قضايا ذات طابع فلسفي حتى العاطفية والاجتماعية منها، وتختلف روايات عبد القدوس عن أعمال الحكيم ومحفوظ في أنها لا تطرح أسئلة فلسفية على الأصالة، لكنها تحيل الوقائع الرومانسية والاجتماعية والسياسية إلى أسئلة فلسفية. وغالبًا ما يكون التساؤل داخل الكاتب بينما تأتي الرواية بمثابة الإجابة عنه، فرواية «الوسادة الخالية» تحاول أن تجيب عن سؤال الحب الأول، هل هو حقيقة أم وهم؟ ورواية «الطريق المسدود» تحاول أن تجيب عن حقيقة الشر في الإنسان، هل يولد الإنسان شريرًا أم أن المجتمع هو الذي يجعله كذلك؟ كما تجيب رواية «في بيتنا رجل» عن معني الوطنية، وكيف أن الإنسان العادي الذي لا تشغله قضايا السياسة يمكنه أن يلعب دورًا وطنيًّا مهمًّا إذا دعته الضرورة إلى ذلك. وهناك من الأدباء من تخصص في كتابة أعمال بعيدة عن الفلسفة، لكنه فعل ذلك، على سبيل الاستثناء، في بعض الأعمال مثل يوسف السباعي الذي اشتهر بالروايات الرومانسية، لكنه كتب ثلاث روايات فلسفية بامتياز، هي: السقا مات، أرض النفاق، نائب عزرائيل.
والحقيقة أن علاقة الفلسفة بالأدب تعتمد كثيرًا على علاقة التفكير بالخيال، فالذين يعتمدون على المنطق وحدهم هم الذين يكتبون فلسفة خالصة مثل أرسطو وكانط وهيجل، والذين يعتمدون على الخيال وحده يكتبون أدبًا خالصًا، وبين الاثنين يوجد طريق ثالث يجمع بين الفلسفة والأدب، وينتهجه هؤلاء الذين يفكرون بالخيال أو يتخيلون بالتفكير، أي الذين يجمعون بين العقل والعاطفة، ويعبّرون عن الطابع الإنساني في كليته، الذهنية والشعورية، سواء أكانوا من الفلاسفة أو الأدباء.
ولأن الجدل حول العلاقة بين الفلسفة والأدب لا ينتهي، بالرغم من مرور السنوات، فإن السؤال سيظل مطروحًا بصدد طبيعة هذه العلاقة. وفي هذا السياق، سنحاول في هذا المقال أن نستدعي لقاء حواريًّا مهمًّا أجراه الفيلسوف الإنجليزي بريان ماجي Bryan Magee مع مواطنته الأديبة والفيلسوفة آيريس مردوخ Iris Murdoch حول علاقة الفلسفة بالأدب. وقد بثه التلفزيون البريطاني في قناته الثقافية عام 1978، وهو متاح على موقع «اليوتيوب»، وسنعتمد في مقالنا على الترجمة التي قامت بها الكاتبة والناقدة الأردنية لطفية الدليمي تحت عنوان «نزهة فلسفية في غابة الأدب» وصدرت عن دار المدى عام 2018.

استقلال الفلسفة عن الأدب

ينطلق بريان ماجي، في حواره مع آيريس مردوخ، من مقدمة أساسية، في حكم المسلّمة، تميز بين الفلسفة والأدب باعتبارهما حقلين معرفيين مختلفين، وتحديدًا لا تنتمي الفلسفة إلى الأدب، أي أنه بأي حال من الأحوال لا تعتبر الفلسفة نوعًا من الأدب، فيقول: «إن نوعية الكتابة الفلسفية وأهميتها تكمن في اعتبارات أبعد من القيمتين الأدبية والجمالية، وإذا ما كان الفيلسوف –أي فيلسوف– يجوِّد في طريقة كتابته، فتلك مزية تحسب له بالتأكيد، وستجعله على قدر كبير من الغواية التي تدفع



آيريس مردوخ



ألدوس هكسلي


ألكساند بومجارتن

الآخرين لدراسته، غير أن الكتابة الفاتنة لن تجعل منه فيلسوفًا أفضل» (ص20).
يبدو كلام ماجي وجيهًا جدًّا، خاصة إذا نظرنا إلى المسألة من الجهة الأخرى، فالأديب الذي يضمِّن أعماله أفكارًا فلسفية ربما يكون أكثر عمقًا ويدفع النقاد إلى إعادة قراءته للكشف عن الأبعاد الأخرى الكامنة في العمل، غير أن ذلك لن يجعل منه أديبًا أفضل.
وتؤكد مردوخ على المعنى نفسه موضحة لماذا تختلف الفلسفة عن الأدب، فتقول: «الفلسفة تبتغي التوضيح والاستفاضة في كشف الدقائق الجوهرية للأمور، وهي تحدد ومن ثمَّ تحاول حل بعض أعقد المعضلات الإشكالية المعقدة، وبناء على هذا الأمر ينبغي للكتابة الفلسفية أن تخدم هذا الهدف بكفاءة، ويمكن في هذا السياق القول إن الكتابة الفلسفية السيئة لن تكون فلسفة على الإطلاق، في حين العمل الفني السيئ يمكن أن يعد فنًّا في نهاية المطاف» (ص21).
فوظيفة الفلسفة تختلف عن وظيفة الأدب، كما أن الفلسفة تخاطب نخبة من المتخصصين الذين لا يتسامحون في قبول الأخطاء والتجاوزات، ويطبقون في قراءاتهم معايير دقيقة ومنضبطة، بينما لا يحدث الأمر نفسه مع جمهور الأدب من متعددي المشارب ومختلفي الميول والأمزجة.
ويأتي التسامح من الهدف من القراءة، فقارئ الفلسفة صاحب التخصص الدقيق غالبًا، يبغي من قراءته الدراسة والبحث من أجل الوصول إلى نتائج صحيحة ودقيقة وفقًا للمعايير الأكاديمية، أما قارئ الأدب، حتى المتخصص منه، يهدف إلى المتعة والبهجة في المقام الأول، وبهذا المعني يمكن أن تدخل في الصنعة الأدبية بعض الحيل اللغوية والأجواء الإيهامية المقصودة من أجل تحقيق هذا المطلب الإنساني ذي الضرورة الملحَّة. وتلخص مردوخ هذا المعنى في جملة قصيرة معبرة عندما تقول: «الأدب يوفر المتعة ويفعل الكثير من الأمور، أما الفلسفة فتفعل أمرًا واحدًا فحسب» (الموضع نفسه).
غير أن سؤال المتعة بالنسبة للنشاط الفلسفي يظل مطروحًا، فهناك قطاع لا يُستهان به من القراء المثقفين ومحبي المعرفة يلجأون إلى الكتب الفلسفية لإشباع رغباتهم المعرفية ونهمهم الفكري، وهم في الحقيقة ما كانوا سيقدمون على مثل هذه الخطوة لولا أنهم يستشعرون شيئًا من اللذة أو البهجة المتحصلة من قراءة هذا النمط من التأليف.
فما هي طبيعة هذه المتعة التي يجدها القارئ في الفلسفة ولا تشبه تلك التي يوفرها الأدب لقرائه؟

تجيبنا مردوخ قائلة: «الفلسفة ليست فعالية ممتعة على نحو دقيق لمفردة المتعة المتداولة، لكنها يمكن أن تكون باعثة على الراحة طالما أنها –كما الأدب– تسعى لاستخلاص الشكل والنظام من لجة الفوضى والتشويش المقترن بتلك الفوضى» (ص27).
لكن الراحة التي تتحدث عنها مردوخ لا تستمر، أو أنها ليست راحة خالصة ونهائية، لأن الفيلسوف يبقي ميَّالًا لالتزام جانب الشك والحذر فيما يتعلق بالدوافع الجمالية، كما يظل محتفظًا بالحس النقدي تجاه الجانب الغرائزي الذي يؤجج الخيال ويبقيه نشطًا، خلافًا للفنان أو الأديب الذي ينبغي عليه أن يحتفظ بصلة وثيقة مع عقله اللاواعي الذي يوفر له القوة الدافعة لإنجاز الأعمال الفنية والأدبية العظيمة.
وبالرغم من توافر العقل اللاواعي في عمل الفيلسوف، وبالرغم من أن ذلك يمكِّن الفلسفة من أن تكون عونًا كبيرًا في التخفيف من ضراوة مخاوفنا، إلا أن الفيلسوف الذي يروم الحقيقة، خلافًا للفنان، يأبى إلا أن يزعزع ذلك الاستقرار الذي يمكن أن يستشعره القارئ، ويعمل بدلًا من ذلك على إثارة شكوكه ومخاوفه.

فتقول مردوخ: «وهنا يتوجب على الفيلسوف أن يقاوم الفنان الذي بداخله ويتجاوز السعي وراء الإجابات التي تروم طلب الراحة، لأن الفيلسوف في كل الأحوال يعمل بدافع السعي وراء الحقيقة ويروم الإمساك بالمعضلة التي يواجهها بدل التخفيف من غلوائها، وهذا المسعى الفلسفي لا يتوافق بالتأكيد مع ما يحصل في الفن الأدبي» (ص28).
وتضع مردوخ تمييزًا آخر بين الفلسفة والأدب من جهة اللغة، فالكتابة الأدبية تأتي محملة بالدلالات الفنية، واللغة في الرواية تُستخدم بطريقة مراوغة للغاية وفقًا لطبيعة العمل الروائي، وهذا يعني أن ليس ثمة أسلوب أدبي وحيد متفرد أو مثالي بالرغم من وجود كتابة يمكن أن توصف بكونها جيدة أو سيئة. وفي المقابل، تعلن عن قناعتها بوجود أسلوب فلسفي مثالي متفرد يمتلك خصائصه المعلومة في الوضوح والصرامة والبعيد عن الألاعيب اللغوية. إن مردوخ تميل إلى فصل الأدبي عن الفلسفي، وتحقيق نوع من الثبات والتحديد لهذا الأخير بحيث يكون قادرًا على أداء وظيفته التي تختلف جذريًّا عن وظيفة الأدب.

يتضح ذلك من العبارة التالية التي تتخذ منحًى أخلاقيًّا، وكأنها عظة دينية أو ميثاق للشرف: «ينبغي على الفيلسوف المتمرس في صنعته الفلسفية أن يحاول توضيح مقاصده بالضبط وأن يتجنب التفخيمات البلاغية الطنانة غير المجدية.. ينبغي على الفيلسوف في كل الأحوال –كما أظن– أن يتحدث بصوت محدد بارد واضح يمكن تمييزه متى ما وجد نفسه يتصدى لمعالجة واحدة من المعضلات الجوهرية في عمله الفلسفي» (ص22).
ووفقا لهذا التحديد الصارم لما ينبغي أن يقوم به الفيلسوف أثناء معالجته لقضاياه الفكرية؛ تستبعد مردوخ أسماء كبيرة في عالم الفلسفة من ميدان التفلسف مثل نيتشه وكيركجارد، لأنهم



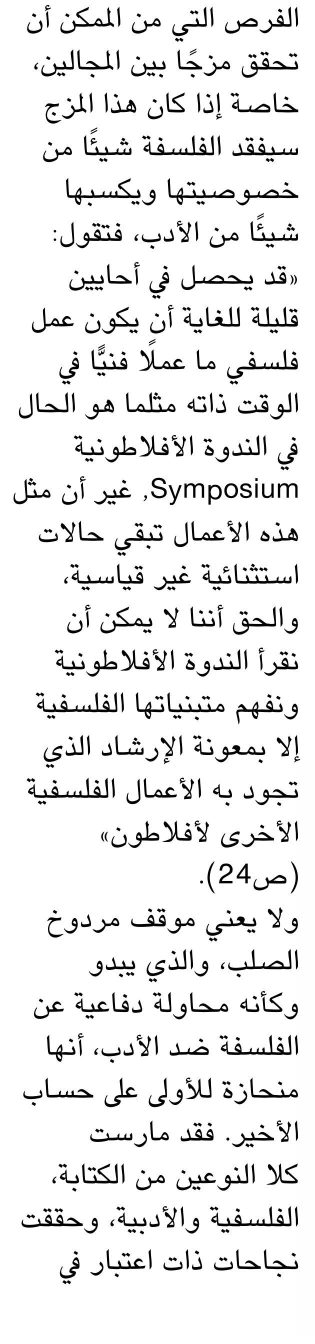
كانوا يجمعون بين كونهم مفكرين وكونهم كتّابًا عظامًا ينتهجون أسلوبًا أكثر توظيفًا للدلالات الأدبية.

وفيما يبدو فإن ممارسة مردوخ للفلسفة بنحو أكاديمي هو ما جعلها أميل للطرح الموضوعي حين معالجتها لعلاقة الفلسفة بالأدب، فهي تقترب بالفلسفة من جانب العلم أكثر من جانب الأدب، وإن كانت تظل حريصة على تحقيق نوع من الاستقلالية لها، ما جعلها تبتعد عن كل ما هو عاطفي وذاتي في الكتابة الفلسفية، يؤكد ذلك عباراتها الصريحة الآتية: «الكتابة الفلسفية ليست شكلًا من أشكال التعبير الذاتي، بل هي تنطوي على كبح منضبط للصوت الذاتي، بعض الفلاسفة يطيب لهم الحفاظ على نوع من الحضور الشخصي في أعمالهم، فمثلًا يفعل كل من هيوم وفيتجنشتاين هذا الأمر وبطرق مختلفة، ولكن الفلسفة في نهاية الأمر تمتاز بصوتها الصلب الواضح غير المشخصن ولا يمكن أن نتوقع انقلاب الحال لما هو معاكس لهذه الخصائص الراسخة في الكتابة الفلسفية» (ص23).

وبالرغم من اعترافها بوجود فلاسفة كبار، مثل هيوم وفيتجنشتاين، قاموا بدمج ذواتهم في كتاباتهم الفلسفية، إلا أنها تصر على تجريد الفلسفة من الذاتية حتي لا تترك للقارئ الفرصة لإسقاط ذاته وإعادة تشكيل النص حسبما يريد، فتقول: «الكاتب الأدبي يترك قاصدًا مساحة من الحرية للقارئ لكي تكون ملعبًا خاصًا له يستطيع فيها إعادة تشكيل رؤيته الشخصية بشأن ما يقرأ، أما الفيلسوف فلا يمكن (والأصح أن أقول لا ينبغي) أن يترك أية مساحة للقارئ لكي لا يتيح له إعادة تشكيل العمل الفلسفي كيفما تقوده رغباته» (ص23).

وفي سياق محاولات مردوخ المتكررة لفصل الفلسفي عن الأدبي، وتحقيق استقلالية تامة للفلسفة، تعبر فوق كل الفرص التي من الممكن أن تحقق مزجًا بين المجالين، خاصة إذا كان هذا المزج سيفقد الفلسفة شيئًا من خصوصيتها ويكسبها شيئًا من الأدب، فتقول: «قد يحصل في أحايين قليلة للغاية أن يكون عمل فلسفي ما عملًا فنيًا في الوقت ذاته مثلما هو الحال في الندوة الأفلاطونية Symposium, غير أن مثل هذه الأعمال تبقي حالات استثنائية غير قياسية، والحق أننا لا يمكن أن نقرأ الندوة الأفلاطونية ونفهم متبنياتها الفلسفية إلا بمعونة الإرشاد الذي تجود به الأعمال الفلسفية الأخرى لأفلاطون» (ص24).

ولا يعني موقف مردوخ الصلب، والذي يبدو وكأنه محاولة دفاعية عن الفلسفة ضد الأدب، أنها منحازة للأولى على حساب الأخير. فقد مارست كلا النوعين من الكتابة، الفلسفية والأدبية، وحققت نجاحات ذات اعتبار في









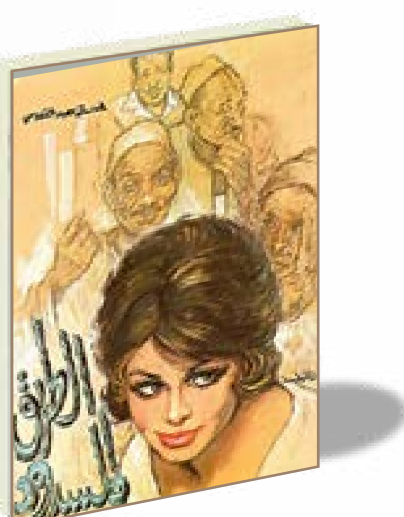
الحقلين، ولكنها، كما ألمحنا من قبل، ترصد العلاقة بنحو عقلاني موضوعي، ومن المنطلق نفسه تنتصر للأدب على الفلسفة عندما تقول: «أظن أن من الممتع أكثر هو أن يكون المرء فنَّانًا بدل أن يغدو فيلسوفًا. يمكن النظر إلى الأدب باعتباره وسيلة منضبطة ومدربة لرفع منسوب المشاعر لدي القارئ.. وبالنسبة لي أري من المناسب تضمين إثارة المشاعر في صلب تعريف الفن الحقيقي على الرغم من عدم إمكانية اعتبار كل تجربة غنية حادثة مترعة بالمشاعر القوية» (ص33).

سمات مشتركة بين الفلسفة والأدب

بالرغم من الرؤية الانفصالية التي تقدمها مردوخ لعلاقة الفلسفة بالأدب، تظل هناك سمات مشتركة ونقاط التقاء بين المجالين لا يمكن إغفالها، ولعل أبرز هذه النقاط هو مسألة الحقيقة. فبالرغم من اختلافاتهما المميزة، فهما في النهاية، فيما تري مردوخ، فعاليتان تسعيان للبحث عن الحقيقة والكشف عنها، الأدب يقوم على رؤية منظمة تنطوي على الاستكشاف والتصنيف والتحديد والتشخيص، والفلسفة هي فعالية تعتمد على الخيال أيضًا، ولكن عباراتها التي تسعى لبلوغها تختلف جوهريًّا عن العبارات الفنية، وفي هذا المعني تقول مردوخ: «إن الأدب مماثل للفلسفة في شأن كون الاثنين فعاليتين تبتغيان الكشف عن الحقيقة، لكن بالطبع تبقى الفلسفة فعالية تجريدية مكتنفة بالاستطرادات والمباشرة والابتعاد عن المسالك الالتفافية، أما اللغة الأدبية فيكتنفها غموض كيفي محبب دومًا، وحتى ما يبدو فيها كلامًا واضحًا إنما هو جزء من هيكل تخيلي محكوم بقواعد شكلية محددة» (ص36). وإذا كان السعي نحو بلوغ الحقيقة يعد واحدًا من النقاط الهامة التي يلتقي عندها كل من الفلسفة والأدب، فإن سعي كل منهما تجاه الآخر يعد من نقاط الالتقاء التي لا تقل. فسعي الفلسفة تجاه الأدب إنما يعني جعل الأدب موضوعًا للتناول الفلسفي، والشيء نفسه يمكن أن يقال عندما تكون الفلسفة موضوعًا للتعبير الأدبي. ويمكن أن نطلق على الحالة الأولي «الأدب في الفلسفة» وصورتها «فلسفة الفن»، كما يمكن أن نطلق على الحالة الأخيرة «الفلسفة في الأدب» ونموذجها «الأدب الوجودي».

1- الأدب في الفلسفة

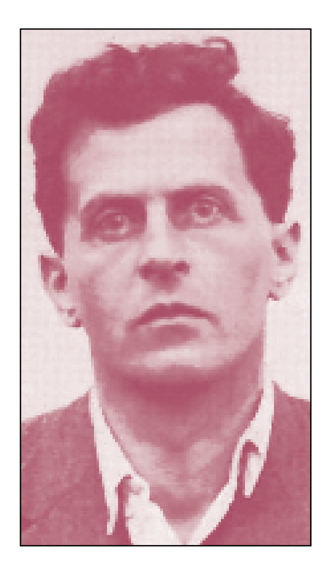
في الحقيقة أن تاريخ الفلسفة مليء بالأفكار التي تناولت الفن، والأدب باعتباره أحد تجليات الفن، في مبحث أصيل ومتخصص هو «علم الجمال» أو «الإستطيقا»، وبالرغم من أن المصطلح يرجع إلى الألماني بومجارتن الذي أطلقه في القرن الثامن عشر في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه،




إلا أن الكتابات الفلسفية حول الفن لم تتوقف سواء قبل هذا التاريخ أو بعده، ولعل أبرز النظريات الفلسفية التي قيلت في الفن قبل بومجارتن، كانت ما قدمه أرسطو في «فن الشعر» وكانط في «نقد ملكة الحكم» وهيجل في «علم الجمال وفلسفة الفن». والملاحظ أن نظرة هؤلاء، الفلسفية، وأمثالهم لم تأت ممجدة للفن، لأنها لم تأت في سياق احتفائهم بالفن في حد ذاته وإنما بوصفه جزءًا من فلسفاتهم العامة في الأخلاق والميتافيزيقا. وفي هذا السياق تؤكد مردوخ على هذا المعني قائلة: «إن الفلاسفة في مجملهم لم يكتبوا الكثير من الكتابات الرفيعة بشأن إطراء الفن بعامة، وربما يعود السبب في أحد جزئياته لكونهم اعتبروا الفن مسألة ثانوية فرعية صغيرة يتوجب عليهم تطبيقها داخل إطار نظريتهم العامة في الميتافيزيقا أو الأخلاق» (ص42). وتستثني مردوخ شوبنهاور من هؤلاء الفلاسفة، لأنه قدم رؤية مختلفة ترفع من شأن الفن، ومضى في رؤيته في اتجاه معاكس لرؤية أفلاطون. فقد كان أفلاطون يميز بين الفن باعتباره وسيلة لمنح المتعة الذهنية الجزء الذاتي الأحمق من الروح الإنسانية، وبين الأفكار التي تتعامل مع الجزء الأكثر نبلًا من الروح



إحسان عبد القدوس



لودفيج فيتجنشتاين

ليوناردو دافنشي

باعتبارها مفاهيم عقلانية كونية أو مصادر للتنوير. غير أن شوبنهاور نجح في قلب المسألة رأسًا على عقب بأن أعاد الارتباط بين الفكر والفن، ومنح هذا الأخير القدرة على حمل الأفكار ونقلها إلى الآخرين، فالأفكار عند شوبنهاور أشكال إدراكية يمكن تحسسها جزئيًّا في الطبيعة، وأن خيال الفنان يسعى للكشف عنها.

تثمن مردوخ رؤية شوبنهاور باعتبارها رؤية جذابة وسامية المقام تجاه الفن لأنها تصور الفن بهيئة مسعى أخلاقي وذهني رفيع شبيه بالمسعى الفلسفي من حيث محاولة كشف النقاب عن العالم

الحقيقي، كما تقترح هذه الرؤية مقاربة يكون الفن الجيد أمرًا بالغ العمومية وبالغ الخصوصية في الآن نفسه. وتعبِّر مردوخ عن المكانة المتميزة لشوبنهاور بين الفلاسفة التي تناولوا موضوع الفن قائلة: «يبدو شوبنهاور حالة استثنائية مميزة بين الفلاسفة من حيث عشقه وتقديره الواضحين للفن، وأري أن الكثير من التنظير الفلسفي بشأن موضوعة الرؤية الفلسفية للفن هي مجادلات مفتقرة إلى الخيال وتقتصر على وضع رؤية محدودة لأحدهما في مقابل رؤية محدودة للآخر، وغالبًا ما يكتنف تلك المجالات تساؤلات

لا يعني موقف مردوخ الصلب، والذي يبدو وكأنه محاولة دفاعية عن الفلسفة ضد الأدب، أنها منحازة للأولى على حساب الأخير. فقد مارست كلا النوعين من الكتابة، الفلسفية والأدبية، وحققت نجاحات ذات اعتبار في الحقلين، ولكنها، كما ألمحنا من قبل، ترصد العلاقة بنحو عقلاني موضوعي، ومن المنطلق نفسه تنتصر للأدب على الفلسفة

سقيمة لا تنتهي من قبيل: هل الفن من أجل الفن أم من أجل المجتمع؟» (ص44).

2- الفلسفة في الأدب

كما للأدب حضور في الفلسفة فإن للفلسفة حضور في الأدب، والمسألة هنا تختلف من جهة الكاتب، فحلول الأدب في الفلسفة يجيء بواسطة الفيلسوف، وحلول الفلسفة في الأدب يجيء عن طريق الأديب، ولعل الحالة النموذجية في هذا السياق هي التي تحققت في بعض الفلاسفة الوجوديين مثل سارتر وسيمون دي بوفوار، كما يمكن أن نجدها عند البعض من الفلاسفة الأدباء من غير الوجوديين مثل آيريس مردوخ نفسها. وتأتي أهمية هذا النوع من الكُتَّاب أنه مارس الكتابة الفلسفية أكاديميًا ومارس الكتابة الأدبية الإبداعية في الوقت ذاته. والحقيقة أن مردوخ لا تعترف بأهمية وجود الأفكار الفلسفية في الأدب، وتنكر على الأديب مهما كانت براعته وقدرته الأدبية أن يحاول تقديم رؤية فلسفية متكاملة من خلال عمله الروائي، لأن ذلك سيضر بالأدب ولن يضيف كثيرًا إلى الفلسفة، فمازالت مردوخ تميز بين الكتابة الفلسفية الاحترافية وبين الأدب ذي المضمون الفلسفي، فتقول: «من المؤكد أن يتفاعل الكُتَّاب مع الآراء السائدة في عصورهم، وقد يبلغ الأمر مبلغ رغبتهم في إحداث انعطافات فلسفية مؤثرة، قدر الارتقاء الفلسفي الذي قد يظفرون بتحقيقه -هذا لو ظفروا حقًّا- غالبًا ما يكون ضئيلًا متصاغرًا بالمقارنة مع الفلاسفة المترمسين» (ص50). وتصرِّح مردوخ دون مواربة بعدم ترحيبها بأي دور يمكن أن يُنسب للفلسفة في الأعمال الأدبية، وبهذا المعنى ترفض ما يُشاع بين الناس من وجود فلسفة لتولستوى أو برنارد شو، فكلاهما كاتب عظيم، لكن بغير أن تُنسب لأعمالهما أفكار فلسفية عظيمة. وتصل مردوخ في صراحتها وصدق قولها أن تنفي عن أعمالها الأدبية هذا الدور الفلسفي بالرغم من المشروعية التي تستمدها من خبرتها الأكاديمية، فتقول: «الحق أنني أشعر برعب قاتل يتملكني متى ما فكرت بإقحام الأفكار الفلسفية في رواياتي. قد يحصل أحيانًا أن أشير محض إشارة فحسب إلى الفلسفة في بعض مواضع رواياتي بسبب المصادفة التي جعلتني على شيء من دراية بالموضوعات الفلسفية التي تتناغم مع سياق تلك المواضع في رواياتي، والأمر سيان لو كنت أعرف شيئًا عن السفن الشراعية مثلًا» (ص52).

وبالرغم من ذلك تستثني مردوخ سارتر وروايته «الغثيان» وتعتبره حالة شديدة الخصوصية، فروايته المشار إليها تعتبر الرواية الفلسفية الوحيدة التي حازت على إعجابها بشكل كبير، لأنها تحكي عن أفكار مثيرة بشأن المصادفة والضمير، لكنها برغم جودتها الفلسفية تبقى عملًا فنيًّا لسنا في حاجة ملحة لقراءته بقصد حيازة معرفة أفضل بنظريات سارتر التي عرضها في أعماله الفلسفية الخالصة.

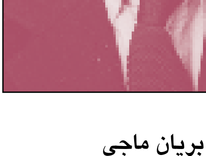
وتعزي مردوخ السبب في فرادة التجربة السارترية إلى وجود إحساس سردي احترافي بشأن فلسفته المبكرة، حيث يحتشد كتاب سارتر «الوجود والعدم» بالصور والحوارات.

وهنا يتخذ ماجي (المحاور) نموذج سارتر كمناسبة للإفصاح عن رأيه المعارض لرأي مردوخ، ليتساءل عن مدى إمكانية تكرار تجربة سارتر الثرية، خاصة في ظل وجود روايات عظيمة وظفت الأفكار الفلسفية، لا كمحض موضوع مثل سائر الموضوعات، بل كجسم أصيل في هيكل العمل الفني.

والحقيقة أن مردوخ عندما ترفض إقحام الفلسفة في الأدب، فهي تقوم بذلك لصالح كلا المجالين الفلسفي والأدبي، فهي تريد أن تحفظ للفلسفة خصوصيتها وفي



بريان ماجي





جول فيرن



لطفية الدليمي

الوقت نفسه تمنح الأدب دورًا آخر يمكن أن يميزه عن الفلسفة، وهو دور يذهب بالأدب إلى أبعد مما يمكن أن تصل إليه الفلسفة، وليس أدل على ذلك من هذه الكلمات المعبرة: «عندما نتساءل عن موضوع رواية فإننا في حقيقة الأمر نتساءل عن شيء أعمق من محض الأفكار المجردة: ما الذي ابتغاه بروست، ولماذا لا نكتفي بقراءة برجسون وحسب؟ ثمة دومًا موضوع أخلاقي الطابع في الرواية يتجاوز عالم الأفكار المجردة، وكل الأعمال الروائية الجيدة تقوم على هياكل تنطوي على أسرار غامضة بشأن الشهوانيات المتصارعة، إلى جانب تلك الصراعات الداكنة بين الخير والشر في الحياة البشرية» (ص54).

وفي النهاية يمكننا القول إن الإشكاليات التي تثيرها آراء آيريس مردوخ حول علاقة الفلسفة بالأدب يمكن أن تُحل إذا ما فهمنا الفلسفة بنحو أوسع، بحيث تتجاوز المعنى الأكاديمي، وتحوز القدرة على التغلغل في كافة مناحي الحياة، الواقعية والخيالية. وبهذا المعنى يصير الأدب شكلًا من أشكال الحضور الذي تتجلى فيه الحكمة الفلسفية بكافة صورها، الميتافيزيقية والأخلاقية والمعرفية والجمالية ○

القارئ والقراءة في الفكر الفينومينولوجي



د.معتز سلامة

يعدُّ المهتمون بالدراسات الفكرية أو بتاريخ الأدب الحرب العالمية الأولى واحدة من أقوى العوامل المؤثرة التي أدت إلى زعزعة الثقة بكل الأسس الفكرية والأدبية السابقة عليها، مما أدى إلى ظهور الكثير من النزعات التجديدية في الفكر والأدب. وفيما يتعلق بالأساس الفلسفي لعملية قراءة النصوص الأدبية وفهمها –وهو موضوع هذه الدراسة–، فإن بزوغ ما عرف بالفينومنيولوجيا شكَّل الأساس الفكري للكثير من مدارس قراءة النصوص الأدبية وتأويلها. لذا فإن الباحث لن يكون مبالغًا إذا قال إن الفلسفة الفينومينولوجية تعدُّ نقطة الانطلاق الحقيقية لكل النظريات المعنية بعملية القراءة بحيث يصبح من الصعوبة بمكان فهم تلك النظريات، أو استيعاب تشديدها على الدور الحيوي للقارئ في تشكيل معنى النص، بمعزل عن المعالجة الظاهراتية التي انتقلت إلى مجال النقد الأدبي فأثرته بمقولاتها وأصبحت أهم مرجع اعتمدت عليه نظريات القراءة.

ولكي نفهم ما تعنيه كلمة فينومينولوجيا، علينا أن نعود إلى أصلها الاشتقاقي في الثقافة اليونانية. وعلى هذا فهي تنقسم إلى قسمين: الظاهرة: phenomene والعلم: logos ويعني هذا أن الفينومينولوجيا هي علم دراسة الظواهر[1]. وقد أسس هذا العلم الفليسوف الألماني (إدموند هُسرل)، وهو علم ينظر إلى الأشياء على أنها ظواهر تبدو للشعور. فالظاهرة كما يراها (هُسرل) هى "ما يعيشه الشعور ويحياه لا ما يوجد مطروحًا غافلًا "[2]. ومن ثم أصبحت الفلسفة الفينومينولوجية عبارة عن الفلسفة التي تعالج «الوقائع جميعها بوصفها (ظاهرات محضة، تبعًا لظهورها أو مظاهرها فى عقلنا»[3].

والظاهرات التي عُني بها (هُسرل) هى عبارة عن نظام من الجواهر الشاملة، وهو يسعى إلى أن يكتشف ما هو ثابت فى هذا النظام ولا يمكن تغييره. فما يبدو للمعرفة الفينومينولوجية هو الجواهر الشاملة للأشياء؛ لذلك لكي نفهم أية ظاهرة فهمًا جيدًا يجب علينا أن نفهم أولًا ما هو جوهري وثابت فيها. أي أن الفينومينولوجية تسعى إلى العودة إلى الأشياء الملموسة وليس ما هو خيالي، أو كما يقول (هُسرل) فى شعاره الشهير: "العودة إلى الأشياء ذاتها".

ويرى (هُسرل) أننا نستطيع أن نصل إلى

المعرفة الحقيقة للعالم من خلال تحليلنا للذات التي ترى الأشياء، وليس من خلال تحليلنا للأشياء كما هى خارج الذات، أي أن الإنسان عند تحليله لظاهرة ما يجب أن يركز على الظاهرة بما أنها بنية دالة تعلقت فى شعوره، وهذه الدلالة هى المعنى أو المعرفة الحقيقة لها. وهذه المعرفة نشأت من خلال العلاقة الشعورية الخالصة بين الذات والظاهرة مستبعدةً تمامًا أية معطيات سابقة. وبالتالي لا تسعى الفينومينولوجيا إلى تفسير العالم عبر البحث عن شروطه المكنة بل هى تُعنى بتشكيل التجربة على أساس أنها أول لقاء وجودي بين الوعي والعالم. فالظاهرة بالنسبة لـ(هُسرل) ليست فى حاجة إلى تأويل بل هي أحكام معينة تفرض نفسها علينا فلا نستطيع مقاومتها. فما يهدف إليه (هُسرل) من هذه الفلسفة هو "صياغة صور الظواهر من خلال إضفاء المعاني والدلالات وهى مراتب الالتقاء بين الوعي والأشياء الكائنة خارجه"[4].

نستنتج من ذلك أن الوعي له دور مهم فى تحديد معنى الظاهرة ويساعد فى فهمها، إذ إن الظاهرة كشيء هي عبارة عن عالم معطى للوعي الذي يستغله فى تجاربه الخاصة ويصبح كل شيء خارج عن هذا الوعي لا قيمة له. وتصبح الفعالية الفلسفية الفينومينولوجية هى اكتشاف المضامين الخاصة لما هو حاضر في الوعي؛ لأنها تنطوي على أمرين مهمين هما: إثبات وجود الظاهرة، بما ينضاف إليها من معنى، عن طريق صلتها بالشعور الخالص, والأهمية الأخرى هي إثبات وجود الذات الفاهمة عن طريق جعل الفهم ينطوي على دلالة مضاعفة. وفي هذه الحالة يبرز لنا الوعي كنشاط منتج للمعنى من خلال المراحل الوجودية والتجارب المعاشة التي يمارسها في نشاطه الدلالي[5].

لذلك يميز (هُسرل) بين نوعين من الإدراك هما: الإدراك الحدسي التجريبي: وهو الوعي بالموضوع الفردي كمعطى أصلي يدرك أساس خصوصيته المادية. والآخر، هو الإدراك الحدسي الماهوي: ويتمثل في أفعال الوعي، وقصدياته المتوالية ليست منفصلة عن الوعي فهي نسيجه، وبذلك يولد الوعي الماهوي، وتكون الظاهرة (الموضوع أيًّا كان مثل الحجر) قد صارت ظاهرية (الحجر يصبح حجريًّا) أي تجلبه بعد أن خلعت الذات عليه المعنى بعد رحلة طويلة من أفعال القصد والحدوس ولم يقف فحسب على مجرد إدراكه حسيًّا[6].

وهذا ما تركز عليه النظرية الظاهراتية للفن، فهي تركز على تفاعل الذات بالموضوع مما يصعب الفصل بينهما، لما هو موجود بينهما من صلة قائمة، وأن المعنى هو ما نستخلصه من خلال هذا التفاعل والتواصل بين هذين العنصرين. وهو ما ينطبق على العلاقة بين القارئ والنص، إذ يحدث بينهما تفاعل تأويلي تحقيقي من أجل الوصول إلى الدلالة وبناء المعنى.

وقد تطورت آراء (هُسرل) وأفكاره الفلسفية وتحولت إلى نظرية نقدية على يد مجموعة من الفلاسفة والمفكرين الذين أتوا من بعده، وعلى رأسهم تلميذه البولندي (رومان إنجاردن) الذي طبق آراء أستاذه على دراسة العمل الأدبي إذ رأى أن «الأعمال الأدبية ملائمة

The Cognition of the Literary Work of Art
Roman Ingarden

تمامًا للتناول الظاهراتي لأن الشعور الذي يعمل على نحو مقصود ضروري لإظهارها في عالم الوجود، ولا ينبغي أن ينشغل النقد بالعمل الأدبي بوصفه موضوعًا ولا بالقارئ بوصفه ذاتًا بل بحقيقة أن العمل لا وجود له إلا بوصفه موضوعًا يعرض على الشعور "[7].

ومن خلال الأفكار التي طورها (إنجاردن) استفاد منظرو نظريات القراءة في بحثهم عن التفاعل بين النص والقارئ، لذلك سوف نستعرض الآن أبرز المفاهيم الظاهراتية التي استفاد منها هؤلاء المنظرون:

1- مفهوم التعالي:

يُعدُّ مفهوم التعالي واحدًا من أبرز مفاهيم الفينومينولوجيا، فهو مركز هذه الفلسفة، ويقصد به (هُسرل) "أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضًا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص»[8].

وهذا يعني أن المعنى قائم على الفهم ونابع من الذات القارئه، وهذا ما يطلق عليه (التعالي) أي أن المعنى -لدى (هُسرل)- خلاصة الفهم الفردي. ولعل هذا ما جعله ينظر إلى المعنى نظرة موضوعية، على أساس أنه نابع من الشعور الخالص، مما يجعل المعنى مرتبطًا لديه بلحظة وجودية، ولا يؤثر على الظاهرة أي شيء من خارجها، مما يُعلي من دور الذات في إدراك المعنى.

كما أنه يعتقد أن معرفة الأشياء في العالم الطبيعي غير مقتصرة على الماهيات الموضوعية التي في الأشياء ذاتها، أو التي تكونت بفعل التجربة، بل إن هذه المعرفة تدرج الشعور، أي فعل الإدراك مع موضوعه في عملية تضايف[9].

بينما نجد أن (إنجاردن) يختلف مع أستاذه في تعريف التعالي، إذ يرى أن الظاهرة «تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسميها (نمطية) وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة يسميها (مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، والمعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم»[10].

وكذلك حرص (إنجاردن) على أن يبرز المعنى في علاقته التفاعلية بين الذات والعمل الأدبي، وخاصة أنه يرى أن العمل الأدبي يتضمن ثلاثة مظاهر وجودية: المظهر العقلي، وهو الأفعال المبدعة التي يقوم بها وعي الإنسان. والمادة المحسوسة للنص، أي العلامات على الورق. والمفاهيم المثالية أو الفكر. ولكى نفهم العمل الأدبي فهمًا جيدًا يجب أن نكون مهتمين بفهم هذه العناصر الثلاثة؛ لأن الفهم -لدى إنجاردن- عبارة عن إدراك مادة الموضوع في العمل الأدبي عبر القيام بفعل عقلي يحقق هذا الإدراك[11].

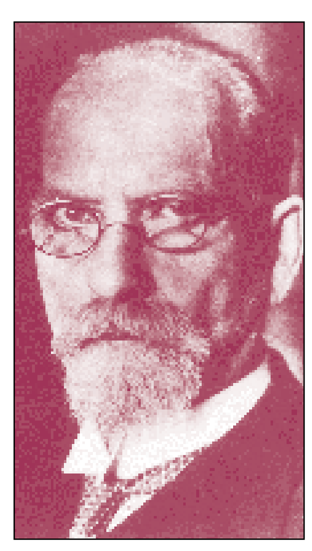
2- مفهوم القصدية:

إن المعنى بالنسبة لـ(هُسرل) لا يتكون في التجربة أو الحسابات العقلية، بل هو موضوع قصدي، يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه. حيث لا يمكن النظر إلى الموضوعات كأشياء في ذاتها وإنما كأشياء يفترضها، أو يقصدها الوعي، وكل وعي هو وعي بشيء ما، ووعيي ليس مجرد تسجيل منفعل للعالم، وإنما هو يؤسسه على نحو فاعل أو يقصده[12]. وهذا ما دعاه إلى أن يجعل شعار فلسفته «العودة إلى الأشياء ذاتها».

بعبارة أخرى إن مفهوم (القصدية) عند (هُسرل) يشير إلى أن ثمة ترابط بين الموضوع والذات، فليس ثمة موضوع دون ذات، ولا ذات دون موضوع. فالفهم الذي يبرز في الشعور المحض هو ما يبني المعرفة بالموضوع، ومن ثم أصبح

الفهم مشاركًا فى إنتاج معنى الظواهر. ولعل الشيء الأساسي فى تحديد مفهوم القصدية هو "أن الشعور لا يستحوذ على التصورات العقلية لكي يحيلها إلى موضوعات، بل ينعطف نحو الأشياء من أجل معرفتها بمقتضى ما لديه من حركة قصدية»[13].

وقام (إنجاردن) بتطوير هذا المفهوم، أيضًا، وإجراء بعض التعديلات عليه، فقد كان أكثر موضوعية من أستاذه (هُسرل) الذي نحا بالقصدية نحو المثالية، إذ لاحظ (إنجاردن) أن مفهوم القصدية ينطبق أكثر ما ينطبق على العمل الأدبي وحده، وليس على الموضوعات الطبيعية والواقعية؛ لأن العمل الأدبي يعتمد في فهمه على فعل من أفعال الوعي، فبالرغم من أن المؤلف هو الذي كتبه وأخرجه للحياة، فإن وجوده يعتمد على كل من عالم الإشارات اللفظية الواقعي الذي يضع النص، والمعنى المثال الذي يمكن استخراجه من عبارات المؤلف كليهما معا. فـ(إنجاردن) يركز على بنية العمل الأدبي المثالية، فهو يعتقد أن العمل الأدبي بوصفه موضوعًا قصديًّا خالصًا إنما يكون نتاجًا قصديًّا للنشاط الفني وأن فهم أسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى متلقيه إنما



إدموند هُسرل





رومان إنجاردن

يتم على هذا الأساس، أي باعتبار أن بنيته التي تشكل تحديداته المادية والصورية، تكون مقصودة وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد[14].

ويرى (إنجاردن) أنه لكي يتحقق مفهوم القصدية يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي على أنه مجموعة طبقات، وهذه الطبقات تُشكِّل بنيته، ولكي نصل إلى هذه البنية يجب أن نستخدم الإدراك؛ لأن طبقات العمل الأدبي ترتبط مع بعضها بعلاقات من جهة، وترتبط أيضًا بعلاقات مع قارئه من جهة أخرى، وبذلك يصبح إدراك الظاهرة الأدبية عبر قصدية (إنجاردن) يحتاج إلى عاملين أحدهما قائم فى العمل نفسه، والآخر يوجد خارجه، وهو القارئ. وقد قام (إنجاردن) بتحديد أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية للعمل الأدبي، وهى:

1- طبقة الصوتيات: وتشتمل على المادة الخام للأدب (صوتيات الكلمة) وتلك التشكيلات الفونتيكية التي تبنى عليها. وداخل هذه الطبقة نكتشف تأثيرات جمالية معينة كالسجع والإيقاع؛ لأن وظيفة هذه الطبقة توفير الإطار الخارجي الثابت الذي يدعم الطبقات الأخرى، أو أنها تعدُّ التعبير الخارجي لبقية الطبقات.

يرى إنجاردن أنه لكي يتحقق مفهوم القصدية يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي على أنه مجموعة طبقات تُشكِّل بنيته، ولكي نصل إلى هذه البنية يجب أن نستخدم الإدراك؛ لأن طبقات العمل الأدبي ترتبط مع بعضها بعلاقات من جهة، وترتبط أيضًا بعلاقات مع قارئه من جهة أخرى، وبذلك يصبح إدراك الظاهرة الأدبية عبر قصدية (إنجاردن) يحتاج إلى عاملين أحدهما قائم فى العمل نفسه، والآخر يوجد خارجه، وهو القارئ

2- طبقة وحدات المعنى:
وتضم كل وحدات المعنى سواء كانت كلماتٍ أم جملًا أم وحداتٍ مكونة من جمل عديدة. وتعدُّ هذه الطبقة من أهم طبقات العمل لأنها تقوم بصياغة العمل ككل، لأنها تحدد الطبقات الأخرى عن طريق تزويدها بالمعنى، فتمكنها من أن توجد.

3- طبقة الموضوعات المتمثلة:
هى ما أطلق عليها (إنجاردن) مقومات المخطط، وهى ذات وظيفة رئيسة إذ إنها تمهد بظهور الطبقة الرابعة التي ترتبط بها مباشرة. ويؤكد (إنجاردن) أن الموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي هي موضوعات قصدية نقية مشتقة ومعروضة بواسطة وحدات المعنى.

4- طبقة المظاهر التخطيطية:
والتي عن طريقها يمكن الوصول إلى أفضل فهم لمقومات المخطط، وذلك إذا ما نظرنا إليها بوصفها الهيكل أو البنية التخطيطية لكل وجه عيني من وجوه الشيء. وتحتوي هذه الطبقة على الحاجات والأشخاص والحدوثات والأفعال التي يؤديها الأشخاص، وتحتوي كذلك على الأشياء الواقعية والأشياء غير الواقعية[15].
وبالتالي أصبحت القراءة لدى (إنجاردن) هي القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات فى وعي القارئ، وبذلك تتخلص عملية الإدراك من التأثيرية والانطباعية بمحاورتها بنية النص والاستجابة لها استجابة فهمية واعية[16].

3- مواقع اللاحسم أو مواضع اللاتحديد:

يوضح (إنجاردن) فى كتابه (إدراك العمل الأدبي) أن العمل الأدبي يقوم على "أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه، من قبل مؤلفه، عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ. ذلك أن النص لا يأتي كاملًا من مؤلفه، بل هو مشروع دلالي جمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات»[17].
وبذلك يميز (إنجاردن) بين نوعين من وحدات المعنى التي تحدد العمل الأدبي هما: الموضوعات القصدية الخالصة الأصلية فى العمل التي يضعها المؤلف فى عمله بطريقة واعية عيانية. والموضوعات القصدية الخالصة المبتكرة التي تستمد وجودها من الذات القارئه، وهذه الموضوعات تكون غير محددة وتكون ممتلئة بشكل تام فى الصياغة اللغوية للنص الأدبي، والتي تكون دائمًا صياغة تخطيطية للموضوعات القصدية، تتحدد وتمتلئ من خلال قصدية القارئ الذي يوهب المعنى والدلالة لتلك الجوانب التخطيطية في الصياغة اللغوية في بنية العمل الأدبي. ولكن

لما كانت هذه الصياغات اللغوية ترتد إلى أفعال الكاتب الأصلية، فإن إنجاردن يسلم بأن الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة تتخذ مصدرها النهائي من هذه الأفعال[18].

ولكي يتم فهم العمل الأدبي يجب أن يتم فهم وحدات المعنى السابقة (الجوانب التخطيطية) أولًا، التي ينشأ عبر فهمها عدد لا نهائي من مواقع اللاحسم، ولا تُملأ هذه المواقع إلا بالنشاط الإدراكي للذات القارئة. فعبارات العمل الأدبي لن تقول لنا كل شيء داخل العمل ولن تحقق كل الأشياء التي توجد بالعمل، بل سنجد مواضع من اللاحسم تتميز بالإبهام تحتاج إلى تدخل من القارئ ليزيل هذا الإبهام ليصل إلى المعنى.

ويميز (إنجاردن) بين نوعين من مواقع اللاحسم ينطوي عليهما العمل الأدبي: أولهما يمكن إزالته أثناء القراءة من خلال إسقاطات النص التي تطرح حشدًا من الاحتمالات التي بها يمكن ملء مواقع اللاحسم. والآخر، يكون النص صامتًا إزاءه، حيث لا يشير إلى أية احتمالات أو إمكانات يمكن بها ملء مواقع اللاحسم أو إكمالها، وهكذا تبقى دائمًا مواقع فى العمل الأدبي تعيّنها التام يكون متوقفًا تمامًا على القارئ[19].

وبذلك يكون (إنجاردن) قد أعطى للقارئ دورًا إيجابيًا فى تحقيق العمل الأدبي عبر عملية ملء مواقع اللاحسم، لأن القارئ يتفاعل مع العمل الأدبي بطرق شتى وعلى مستويات شتى، وبالتالي فإن خبرة الذات القارئه وتجاربها السابقة هى التي ستساعدها على هذه العملية.

ويشير (إنجاردن) إلى هذه العملية بوصفها عملية إضفاء العيانية، إذ يعتقد أن القارئ يستطيع أن يميز بين البنية التحتية والعمل المدرك من أجل أن يفصل الشيء الجمالي عن الأشياء التي يصنعها الإنسان، لذا تمثل عملية إضفاء العيانية عاملًا رئيسًا لفهم العمل الأدبي عنده. ولعل هذا ما يدفع الباحث إلى أن يقرر أنه لا القارئ ولا النص، يستطيع أحدهما أن يحدد المعنى الموجود فى العمل الفني، بل عملية الوصول للمعنى عملية مشتركة بينهما، فالنص يزود القارئ بالحدود التي يعمل القارئ فيها خياله، والقارئ يستخدم خياله للإحاطة بهذه الحدود وسد مواقع اللاحسم النصية من أجل الوصول للمعنى.

وبذلك تصبح عملية القراءة فى النقد الظاهراتي عملية تملك، فالقارئ يكتسب المعنى من دلالات لم تكن موجودة لديه، عبر عملية الوعي والإدراك التي يمر بها أثناء القراءة، فالعمل الأدبي لا يعبر فقط عن نفسه، بل ليعرف القارئ ما تقصده ذاته. والقارئ فى كل مرة -أثناء قراءته- يعود إلى ينابيع معرفته الحادة، إلى ما يعمل فى داخله، كوسيلة فهم للتشكلات الثقافية الأكثر بعدًا منه، فهو يصنع التأريخ الجمالي الأدبي، وليس هذا التأريخ معرفة معينة، بل إنه التنبه الذي لا يدعنا ننسى منبع كل معرفة.

إن القراءة الظاهراتية تكشف لنا الحركة التي بها نحقق عوالم الحقائق ودائرية العمل الأدبي الذي بات -بمعنى ما- كل ما يخطر فى الذهن من معانٍ ودلالاتٍ تتفق مع تأويله. ومن ثم تصبح عملية الفهم عملية مشتركة بين ما يُمنح من النص، أي إدراك العلامات والدوال المكونة للنص، وما تمنحه الذات القارئة، عن طريق فهم المقروء وتشغيل المعلومات المخزنة في الذاكرة من تجارب سابقة وإعمال الخيال فى سد مواقع اللاحسم. فيصبح العمل الأدبي نتاج عالم في وعي القارئ، ويصبح المعنى ما ينتجه القارئ من العمل الأدبي، لا ما يضعه المؤلف في عمله ⭘

الهوامش:

1- مليكة دحامينة: هيرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات الأدبية، العدد(10)، 2008، صـ36.
2- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، صـ110.
3- Terry Eagleton: Literary Theory: An Introducation, Oxford, Basil Blackwell, England, 1983, p 68.
4- محمد شوقى الزين: تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، طـ1، 2002، صـ50.
5- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، صـ79ـ
6- ينظر، محمد شوقى الزين: تأويلات وتفكيكات، صـ31. ووفاء إبراهيم: هامش صـ72، من كتاب النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية)، لـ(آرثر إيزابرجر)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد(603)، القاهرة، ط1، 2003م.
7- ك. م. نيوتن: نظرية الأدب فى القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، مركز عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996، صـ77.
8- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، صـ75.
9- السابق، صـ78.
10- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، طـ1، 2001، صـ34.
11- ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، مركز عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996، صـ83.
12- Terry Eagleton: Literary Theory, p 70.
13- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، صـ80.
14- السابق، صـ81 وما بعدها.
15- للمزيد حول طبقات العمل الأدبي عند إنجاردن ينظر، سامي إسماعيل: علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن، الهيئة العامة القصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، عدد(80)، 1998، صـ103- صـ175.
16- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، صـ87.
17- ميجان الرويلى وسعيد البازغى: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، طـ3، 2002، صـ321.
18- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، صـ87.
19- السابق، صـ90.

رباعيات مسكونة بالفلسفة.

قراءة في كتاب السطور الأربعة لحمدي الجزار



د.غيضان السيد علي*

إنَّ رباعيات كتاب السطور الأربعة (الذي صدر في طبعته الأولى عن دار نفرو بالقاهرة، 2013) هي قالب جديد اختاره الروائي "حمدي الجزار" ليعرض علينا روايته الكاملة في ومضات متألقة، لا يستطيع القارئ للوهلة الأولى أو الثانية سبر أغوارها ولا معرفة مقصودها، كما أن تكرار القراءة السريعة لأبياتها لا يجعلها تبوح بأسرار مكنوناتها. فهي أشبه بهمهمات صوفي في مقام الكشف والحضور. قد يستطيع القارئ أن يعي معنى المفردات لكنه يعجز عن فهم مُرادات الجُمل كاملة فور القراءة.

والرباعيات هي أفضل القوالب الكتابية للتعبير عن المشاعر غير المنظمة والمرتبة في تتابع منطقي، وكأنها تعبر عن سرد لحلم ليلة شتاء طويلة ينتقل بنا بين وقائع غير منتظمة وأماكن غير متناخمة. فكتاب السطور الأربعة يحتوي على (826) رباعية في روايتين وخاتمة، تحتوى الرواية الأولى على أربعمائة رباعية، تزيدها الرواية الأخرى برباعية واحدة، بينما تُشْغَل الخاتمة بخمس وعشرين رباعية، وهي في مجملها أشبه بعقد ماسي جميل تنسلك فيه حبات من أحجار كريمة مختلفة التكوين استخرجت جميعًا من منجم واحد.

ورباعيات الجزار ليست نوعًا لجنس تندرج تحته، فلا هي تشبه رباعيات الخيام ولا رباعيات صلاح جاهين؛ اللهم إلا إذا قلنا إن ثلاثتها تنبئ عن إقبال شديد على الحياة وإكبار لها وتعلق بها، كما تُنبئ في الوقت ذاته عن الاستهانة بهذه الحياة واحتقارها. كما تلتقي السطور الأربعة للجزار مع رباعيات الخيام في أنها تغرقك في بحار الحيرة ولذتها، فكما يقول يحيي حقي عن رباعيات الخيام ولذة أسرار حيرتها: "إن كانت الحيرة مؤلمة فليس هناك لذة تفوق لذة هذه الحيرة التي يلقيك عمر الخيام في أحضانها أو بين مخالبها، ذلك لأنها ليست ناجمة من أنك تجد نفسك في فراغ من حوله فراغ، بل لأنك في قلب دوامة تدور من حولك لا تعرف أين رأسها من ذيلها، هذا هو عين الخدر الذي يحبه الكبار الذين يركبون أرجوحة الصغار"[1]. الأمر نفسه يتملك قارئ السطور الأربعة الذي يجد نفسه بين الحيرة المؤلمة ثم لا يلبث طويلًا حتى يشعر بلذة الحيرة وقد باتت تسري في جسده وروحه معًا.

وبناءً عليه يمكننا القول إن رباعيات الجزار مختلفة تمامًا عن كل صور

الرباعيات السابقة؛ فالرباعيات عند الخيام وجاهين مقطوعات شعرية من أربعة أبيات تدور حول موضوع معين، وتكوِّن فكرة تامة، وفيها إمَّا أن تتفق قافية الشطرين الأول والثاني مع الرابع، أو أن تتفق جميع الشطور الأربعة في القافية، أمَّا رباعيات الجزار فمن الممكن ألا يتفق أي شطر فيها من حيث القافية مع الآخر، وهذا هو الغالب الأعم منها. كما تختلف أيضًا عن فن الواو الذي ينتشر بصعيد مصر، والذي يتكون من أربعة شطور يوجد فيها جناس تام بين الشطر الأول والثالث وجناس تام آخر بين الشطر الثاني والرابع لتعطي في النهاية فكرة تامة.

إن رباعيات السطور الأربعة حقًّا بدعة جديدة ابتدعها الجزار ليعبر بها عن حيرته الفلسفية، ويقدم فيها خلاصة تأملاته عن الكينونة والوجود والإنسان والقدر والمصير والجبر والاختيار، عن الحب والعشق الإلهي، عن ثنائية الروح والجسد، وعن وحدة الوجود وفلسفة الإنسان، عن جماليات الحُسن والقبح، وفلسفة الوجه في محاولة منه للوصول إلى معرفة الحقيقة. فنراه في أكثر الأحيان تاركًا أفكاره الحائرة ليد المجهول، وكأنه فيلسوف حقيقي ما زال في فترة التأملات تجتاحه الحدوس الصوفية والعقلية، فنراه مبتهجًا مقبلًا على الحياة تارةً، حزينًا محبطًا تارةً أخرى، يعاني الحيرة في الغالب الأعم.

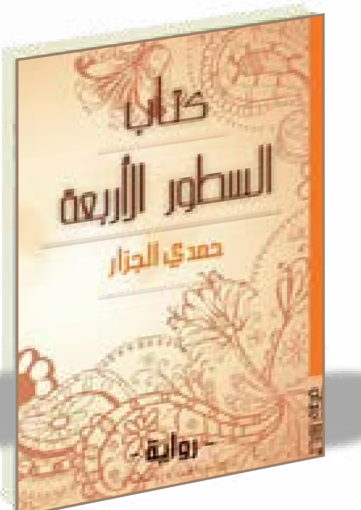
ولذلك لم يكن غريبًا أن تمتلئ السطور الأربعة بالحضور الفلسفي الطاغي نتيجة لتأثر الجزار بالفلسفة التي درسها في جامعة القاهرة، ولم يستطع التخلص منها، فطغت على رواياته المختلفة. إذ يتجلى فيها الحضور الفلسفي من شتى أصقاع الفلسفة وأنواعها، ومن كافة عصورها المختلفة؛ اليونانية والهيلنستية والعربية الإسلامية والوسطى المسيحية والحديثة والمعاصرة، فهي أشبه بصلاة إكليل لعاشق وعابد في محراب الفلسفة.

فإذا وقفنا عند المفتتح ومع أولى رباعيات السطور الأربعة وجدناه يقول:

الواحد في الكثرة
والكثرة واحد
الكثرة في الواحد
والواحد كثرة[2].

ومع هذه الافتتاحية نجد أنفسنا في ثنايا "نظرية الفيض"، وهى نظرية يونانية قديمة قدَّمها أفلوطين، ذلك الفيلسوف المصري المولد الذي استقر في روما، لكيفية صدور الموجودات الكثيرة عن اللّه الواحد، حيث لا يصدر عن الواحد إلا واحد مثله، لأنه اعتقد أن صدور الكثرة عن الواحد توجب في الذات الخالقة تعددًا وتغيرًا، وهو ما ينزِّه عنه أفلوطين الخالق الواحد الأوحد المطلق اللامتناهي، فرأى أن الواحد يشاهد ذاته، وينتج عن هذا انبثاق الأقنوم الثاني وهو العقل، وهو أقل كمالًا منه رغم أنه يشبهه من حيث الوحدة، لكنه في الآن نفسه يقبل الكثرة، وعندما يتأمل



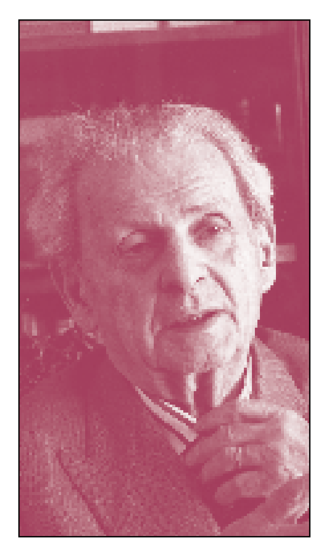
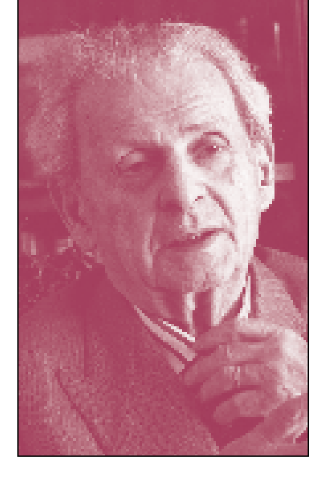


هذا العقل ذاته يصدر عنه أقنوم ثالث وهو النفس، أي النفس الكلية، أو نفس العالم التي ينشأ عنها المكان والزمان.. ولكن هذا العالم المتكثر بكله وكلكله في تأمل صامت لذلك الواحد الذي صدر منه وعنه ومشتاق إليه وإلى العودة إليه من جديد، الأمر الذي يردُّ الكثرة إلى الواحد، والواحد إلى الكثرة، كما تقول الرباعية في تأثر واضح بفلسفة أفلوطين في القول بنظرية الفيض، والتي تأثر بها من فلاسفة الإسلام كل من الفارابي وابن سينا ورفضها ابن رشد[3].

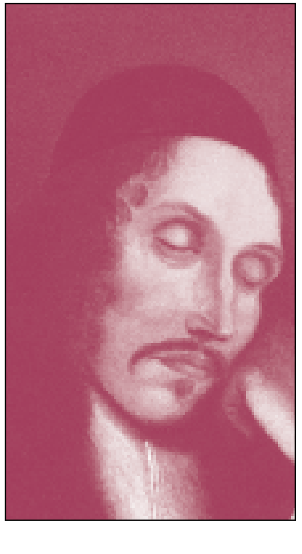
ويؤكد هذا المعنى من اشتياق الموجودات وعشقها للواحد قوله:

لكَ من العشاق واحدٌ
لكَ من العشاق ألفٌ
الواحدُ ألفٌ
والألفُ واحدٌ[4].

ثم ينتقل بنا إلى فكرة أخرى تتغلغل في ثنايا الفلسفة منذ أرسطو وهي فكرة القوة والفعل، فالشيء -أي شيء- عند أرسطو له وجود بالقوة ووجود بالفعل، فالبذرة شجرة بالقوة، وعندما تُزرع وتنمو وتصبح شجرة فهي حينذاك تصبح شجرة بالفعل، فالفكرة في طور التكوين هي فكرة بالقوة، وعندما تكتمل وتصبح شيئًا ملموسًا في الواقع تكون حينذاك فكرة بالفعل. وفي ذلك يقول الفيلسوف

ايمانويل ليفيناس



باروخ اسبينوزا

يحيي حقي

الأندلسي ابن رشد، وهو من أعظم شُرَّاح الفلسفة الأرسطية على وجه العموم: "وذلك أن الفعل هو كمال القوة، والذي من أجله وجدت القوة، وهو السبب الغائي لها"[5]. عن هذه الفكرة الفلسفية يقول صاحب كتاب السطور الأربعة:

شرب الحليب ونام
الرضيع الذي في المهد
شرب الحليب ونام للأبد
الشيخ الذي في داخله
الرضيع[6].

ثم لا تبرح الفلسفة اليونانية تلقي بظلالها على رباعيات كتاب السطور الأربعة فتتجلى في فكرة الثنائية، التي ترى أن الإنسان مكون من عنصرين اثنين أو من ثنائية متعارضة هي الروح والبدن، الروح خالد باق أزلي، أما البدن فهو فاسد فان آني، يفسد بموت الإنسان، وقد شغلت هذه الثنائية تاريخ الفلسفة كله منذ أرسطو وحتى أيامنا الحالية[7].

فيقول الجزار معبرًا عن هذه الفكرة في رباعية رائعة، تعبر عن الاختلاف -وربما التناقض- بين ما يتطلبه الفؤاد الذي يمثل الجانب الروحي، وما يتطلبه البدن الذي يمثل الجانب المادي من ثنائية الإنسان:

شُغلتُ بها عنها
معشوقتان تسكنان الفؤاد والجسد
إن أرضيتُ واحدةً أغضبتُ الأخرى
وإن أتيتُ إحداهن اشتقتُ للثانية الأولى[8].

ثم قبل أن ننتقل من الفلسفة اليونانية ومن عصرها الهللينستي إلى الفلسفة الإسلامية العربية، نتوقف عند تأمل رائع، يعبر عنه الجزار في أبهى رباعية حين يتأمل المصير الإنساني في وقفة فلسفية تأخذك إلى لحظة تأمل مبهرة، تجعلك تعيد النظر في ماضيك، وتفكر بقناعة حكيم في لحظاتك المستقبلية، حيث يقول:

وها أنتَ ذا ترى
كومة العظام والثرى
لمَ الوجلُ والخوفُ؟
وقد كنتها.. من قبل أن تَرى[9]

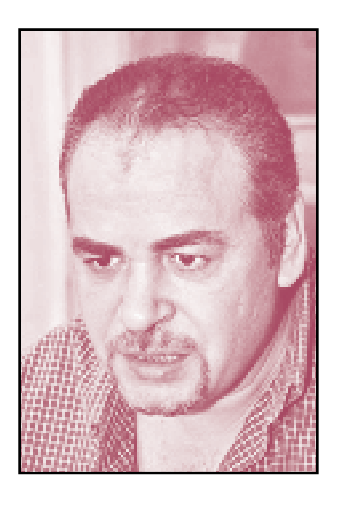
وفي خضم الفلسفة الإسلامية وخاصة في لحظات تجليها في مجال التصوف، التي تبحث عن الحقيقة الإلهية التي تتعالى عن المشاهدة بالعين التي ينبغي لها أن تشهد، وللكون أثر في حياة المشاهد، فإذا فني ما لم يكن، وهو فانٍ، ويبقى من لم يزل وهو باقٍ، حينئذ تطلع شمس البرهان لإدراك العيان، فيقع التنزه المطلق المحقق في الجمال المطلق، وذلك عين الجمع والوجود، ومقام السكون والجمود.. ولكن هذا المقام ليس سهل البلوغ، ولا يبلغه إلا من وقف وطال وقوفه بالباب طالبًا. فيقول صاحب السطور الأربعة معبرًا عن ذلك:

يا ويلي من خروجي، ووقوفي لدى الباب
أصبو إليكم، وبيني وبينكم حجاب



الحسين بن منصور الحلاج

في خضم الفلسفة الإسلامية وخاصة في لحظات تجليها في مجال التصوف، التي تبحث عن الحقيقة الإلهية التي تتعالى عن المشاهدة بالعين التي ينبغي لها أن تشهد، وللكون أثر في حياة المشاهد، فإذا فني ما لم يكن، وهو فانٍ، ويبقى من لم يزل وهو باق، حينئذ تطلع شمس البرهان لإدراك العيان، فيقع التنزه المطلق المحقق في الجمال المطلق، وذلك عين الجمع والوجود، ومقام السكون والجمود



حمدي الجزار

إن كنتِ أنتِ قد خذلتني،
وخذلتني، ونسيتني
فإنني لن أبارح وقفتي
بالباب[10].

فهو في ذلك ينشد صاحب الملكوت الذي لا شريك له ولا ند، يسبح له كل من خلق، ويشتاق لرؤيته كل من وعى، صاحب الحكم في العالم العلوي والسفلي، وهو خالق الأكوان، فيقول:

جُمعتْ أطراف كل شيء في قبضةٍ
ومُدت فصارت كونًا
وقيل له: كن
فكان[11].

وعن الكشف الصوفي تتحدث السطور الأربعة المسكونة بالفلسفة، فالكشف الصوفي لا يكون إلا بانقطاع الصوفي عن الأغيار، أي عن كل ما هو غير اللّه من الموجودات، وينشغل بالمجاهدات والعبادات ليخلص القلب من كل ما يشغله سوى اللّه، وحينئذٍ يرى بنور اللّه، وينكشف عنه حجاب الجهالة، فيرى ويُبصر ما لا يبصره الآخرون. وفي ذلك يقول:

عقدت الصلة مع المجهول
وأحسنت العقد
غفلت عن كل ضباب الأرض
فظهر لي ما رأيت[12]

وتسيطر الروح الصوفية على الرباعيات بشكل عام، ولا يخلو من ذلك إشاراته إلى مصير من ذهب مذهبه، وهو بذلك يقصد الحسين بن منصور الحلاج المتصوف المقتول، وكيف قُتل سنة 922هـ؛ لأنه صرح بما لا بد أن يُستر عن أكثر الخلق، لما فيه من العلو، فغوره بعيد، والتلف فيه قريب، فإن من لا معرفة له بالحقائق ولا بامتداد الرقائق ويقف على هذا المشهد من لسان صاحبه المتحقق به، وهو لم يذقه ربما قال: "أنا من أهوى ومن أهوى أنا"، كما قال الحلاج فكان مصيره القتل؛ لأن العامة رأت في دعوته خروجًا عن أحكام السنة والجماعة وخطرًا على المؤمنين.. أما صاحب السطور الأربعة فيأخذ عليه إفشائه السر الصوفي إلى عامة الناس وهم لا يدرون ولم يتذوقوا، فمن ذاق عرف، ومن عرف اغترف، فيقول في رباعية مثيرة:

أشعلت المعارك بقولكَ "أنا"
قُتل الملايين لقولك "أنا"
وفي البدء والختام
قُتل الذي قال "أنا"[13]

ولا يمكن أن نتجاهل نظرية "وحدة الوجود" الرشدية

التي تَرُد الكثرة المشاهدة في العالم إلى خالق واحد يعتني بها ولا يزال، فالله تعالى خلف كل كثرة وهو واحد أحد، فنجد صاحب كتاب السطور الأربعة يقول:

تعددت الأسباب والموت واحد
ميتة واحدة وحيوانات كثر
تفردت البصمة والكتابة والنقش
وخلف كل كثرةٍ واحد[14]

ثم ينتقل بنا صاحب الرباعيات إلى رحاب الفلسفة الحديثة، وإلى عصورها التنويرية التي باتت تنشد إعمال العقل على أوسع نطاق، فأخذت فلسفة التنوير شعارًا للتنوير فحواه "كن جريئًا في استعمال عقلك". وهنا يقود الفيلسوف النرويجي باروخ اسبينوزا حملة شعواء على المعجزة بمعناها الشائع، فالمعجزة لديه ليست هي خوارق العادات، لكنها حوادث طبيعية تقع طبقًا لقوانين طبيعية نجهل أسبابها حتى الآن، وتقدم العلم كفيل بمعرفتها[15]. وبناء على هذا الفهم للمعجزة، فليس غريبًا على أي مُدَّعٍ أن يدعي أنَّه صاحب معجزة طالما جهل الناس الأسباب الطبيعية لها، ويعبر الجزار عن ذلك في رباعية تقول:

صَدقَ هذا الدعيُّ
يسعى كذبابة، يتطفل ويأكل
يشرب ثم يمشي ويصيح:
أنا المعجزة[16]

كما تظهر الروح الوجودية بين التشاؤم والأمل، ففي وسط عبثية الكون يبحث الوجودي عن العقل والمنطق، وفي وسط الأساطير يبحث عن الحق، وفي خضم الدمار يبحث عن طوق النجاة. وبصفة عامة تسيطر النزعة الوجودية على معظم أعمال حمدي الجزار، وإن تجلت بصورة واضحة جلية في روايته الأثيرة "لذات سرية"[17]. فيقول:

يقدرون المراتب والمناصب
يصفُّون في الخانات الغني والبائس
يمسكون الريح ويخطون الأقدار
وما ملكوا من أمرهم شيئًا[18]

لتظل رباعيات الجزار مسكونة بالفلسفة، حيث تقود الفلسفة صاحب الرباعيات وتسيطر عليه حتى يصل إلى الفلسفة المعاصرة، فيطالعنا بفلسفة الوجه وجه للفيلسوف الفرنسي المعاصر ايمانويل ليفيناس، والذي أكد في فلسفته التي يمكن أن نطلق عليها بالمعنى العام «فلسفة الوجه»، والتي تنص على أن النظر إلى الآخر يمنعني من إيذائه بأي صورة من صور الإيذاء نظرًا لقداسة الوجه، ولأن الوجه الذي هو مرآة الروح ينطق بأن الآخر يحتوى الإنسانية كلها، مما يشعرني بمسئوليتي عنه، بل إنه عندما تلتقي الوجوه ببعضها ينتفي كل بُغض[19]. فيقول الجزار من خلال تمثل هذا المعنى الليفيناسي في كتابه:

لما لزمت الأدب والصمت
جاءت هي، جلست واستوت
الوجه في الوجه والعينان في العينين
حل البهاء وانتفى كل بغض[20]

وهكذا تمتزج الفلسفة مع الأدب في فلك كتاب السطور الأربعة، لتقدم لنا شكلًا فريدًا كان لزامًا علينا أن نتوقف عنده طويلًا، حتى نتمكن من فك طلاسمه وفض غموضه، والحقيقة أن من يقف على تلك الرباعيات المسطورة في ذلك الكتاب من الممكن أن يلاحظ أن الكاتب يريد أن يلحق بركب الفلاسفة والصوفية، يقف عند الأسئلة الكبرى محاولًا الإجابة عليها، فيقدم لنا أسئلة أخرى تزيد من ظمئنا نحو الحقيقة التي لا تجيء أبدًا. فيحصر الكاتب نفسه في مجال الهموم الفلسفية الكبرى وأسئلتها الكونية التي لا تنتهي.. إنها حقًّا لذة الحيرة التي بحث عنها الجزار طويلًا، ووجدناها معه في هذا السفر الملغز جدًّا، وفي هذه الرباعيات المسكونة بالفلسفة ○

الهوامش:

*أستاذ الفلسفة الحديثة المساعد بكلية الآداب جامعة بني سويف.

1- يحيي حقي: مقدمة رباعيات صلاح جاهين، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص10- 11.

2- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة- الرواية الكاملة، القاهرة، نفرو للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2013، رباعية رقم (1) ص7.

3- لمزيد من التفصيلات حول هذه النظرية يمكن الرجوع إلى يحيى هويدي، محاضرات في الفلسفة، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1966، ص155- 169.

4- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (109) ص266.

5- ابن رشد: تلخيص ما بعد الطبيعة، تحقيق د.عثمان أمين، القاهرة، 1958، ص90.

6- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (221) ص118.

7- لمزيد من التفصيلات يمكن الرجوع إلى: غيضان السيد علي: الفلسفة الطبيعية والإلهية- النفس والعقل عند ابن باجة وابن رشد، بيروت، دار التنوير، 2009.

8- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (289) ص152.

9- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (121) ص68.

10- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (2) ص8.

11- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (229) ص122.

12- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (0) ص415.

13- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (271) ص143.

14- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (371) ص397.

15- سبينوزا: رسالة في اللاهوت والسياسة، ترجمة حسن حنفي ومراجعة فؤاد زكريا، بيروت، دار التنوير، ط1، 2005، ص215.

16- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (112) ص63.

17- راجع: غيضان السيد علي: لذات سرية وعودة الأدب الوجودي، مجلة أدب ونقد، العدد 284 أبريل 2009، ص89- 94.

18- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (380) ص197.

19- ايمانويل لفيناس، التحديد الفلسفي لفكرة الثقافة، مجلة أوراق فلسفية العدد 17، 2007، ص81- 82.

20- حمدي الجزار: كتاب السطور الأربعة، رباعية رقم (314) ص164.

الرواية العربية واشتغالات الفلسفة



د.نادية هناوي
(العراق)

لا شك أنَّ الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر شبهًا بالحياة. وهي منذ نشأتها تُعنى بتمثيل الفكر فيها، معبرة عن رؤية كاتبها التأملية في الحياة أيًّا كان معمارها السردي. ولقد درس النقد العربي المعاصر كثيرًا من الموضوعات التي اهتمت بها الرواية العربية، لكنه لم يعط للفلسفة في علاقتها المباشرة بالرواية اهتمامًا مناسبًا. وهو الموضوع الذي يحتل الأولوية في النقد ما بعد الحداثي الذي صار هو نفسه فلسفةً أو موصوفًا بأنه نقد فلسفي بعدي.

والمتتبع للفلسفة الغربية سيجد أنَّ لها تأثيرات مهمة على المثقف العربي ولاسيما الكاتب الروائي الذي وجد في بعض طروحاتها مادة خصبة، لا للكتابة السردية المغايرة للمعتاد فحسب؛ بل للتجريب الفني أيضًا الذي به يجسِّد الكاتب أفكاره بطريقة حرة ونقية من شوائب التوجه السياسي وانحيازات الانتماء الأيديولوجي ومظاهر الوعظ والإرشاد.

ولقد مارس بعض الروائيين العرب –ولاسيما أولئك الذين تخصصوا بالفلسفة–، تجريد الفكر من الترميز والتغريب والتشيؤ جاعلين من التأمل معادلًا موضوعيًّا للتصوير في سبيل قلب الواقع وتفكيكه من دون التجاوز على الخطوط الحمر للفكر، أو التخلي عن بعض الثوابت أو المسلمات.

ويبقى هذا التوجه في الرواية العربية محدودًا وإن كان واضحًا منذ منتصف القرن العشرين. والسبب لا قصدية الروائي في تطعيم السرد بالفلسفة، إذ غالبا ما تأتي الفكرة الفلسفية عرضية، يختزلها على لسان إحدى الشخصيات اختزالًا فيه كثير من الترميز وقليل من التجريد.

ولقد تعرضت الرواية العربية لهزات فكرية عنيفة سببتها إخفاقات السياسة وفشل استراتيجيات راسميها، التي بسببها انهارت المشاريع التحررية والتطلعات الوحدوية والإرهاصات النهضوية، بدءًا من نكبة فلسطين فنكسة حزيران وانتهاء بحروب اللاجدوى في استرداد أراضينا المحتلة. ولم يكن بوسع الروائي العربي التعبير عن صدمته سوى بروايات فيها للفكر دور جديد يتعدى النظر للواقع برمزية إلى إعادة النظر بواقعية جديدة فيها بعض التجريد والتمنطق الفكريين.

والروائي العربي إذ

يعترض أو يشخِّص أو يعلن أو يستشرف فلأنه راغب في الإسهام في إعادة رسم خارطة المآل العربي القادم كمثقف عضوي يحمل رسالة كتلك التي حملها روائيو المرحلتين الكلاسيكية والحداثية، لكن بأدوات جديدة تقف الفلسفة ما بعد الكولونيالية في مقدمتها.

وفي مقدمة من ظهر لديه اهتمام فلسفي نجيب محفوظ في رواياته الستينية التي حفلت بطابعٍ فكري أكثر منه رمزي يحضُّ القارئ على التأمل، ويدفعه إلى المشاركة الفكرية مع الشخصية التي يؤرقها فكرها وطريقة رؤيتها للحياة. وسبب براعة محفوظ هو قدرته التي عضدها تخصصه في الفلسفة مازجًا بين السرد والفلسفة مزجًا جماليًّا محببًا يعيدنا إلى جذور الفكر الفلسفي في تبلوره السردي كمحاورات تخييلية وتأملات حكائية منذ الفلاسفة الأوائل الذين كانت الموسوعية سمتهم، والحكائية وسيلتهم، مما خلفه سقراط وأفلاطون والفارابي وابن سينا وغيرهم.

وإذا كانت بعض الصراعات الفلسفية والمسائل الفكرية والتمثيل لها منعكسة بوضوح على روايات محفوظ؛ فإن انعكاس الفكر ما بعد الكولونيالي بدا واضحًا عليه في (المرايا) ومن دلائل هذا الانعكاس أن أكثر



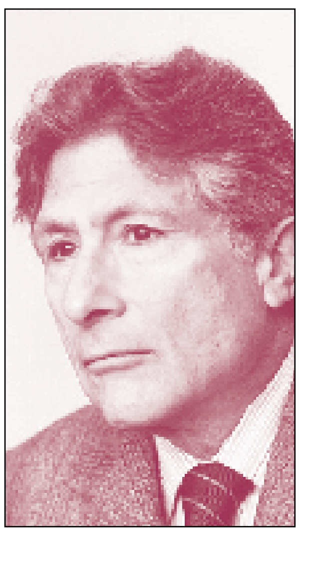


جبرا إبراهيم جبرا





إسماعيل فهد إسماعيل



إدوارد سعيد

شخصياته الحيوية فلسفية مثل الدكتور إبراهيم عقل وزهير كامل ورضا حمادة وماهر عبد الكريم وسالم جبر، هذا أولًا، وثانيًا الخروج على القالب التقليدي للرواية تاركًا العمل بلا تجنيس، وثالثًا الجمع بين سرد المذكرات والقصة القصيرة، فكل قصة منفصلة عن الأخرى وتحمل عنوانًا خاصًّا بها. وترتبط هذه القصص بخيوط منها صوت السارد الذاتي، مع تكرار حادثة أو مقولة أو اسم يتداعى على لسانه هنا أو هناك.

ومعلوم أن الرواية ما بعد الكولونيالية رواية متشظية يحتل فيها القارئ موقعًا مركزيًّا، بينما الفكر هو البؤرة التي منها ينطلق التشظي بالأساس. وهذا ما أراده نجيب من قارئه وهو يواجهه بأفكار محفزة، كتوكيده أن لا فرق بين تعالي فلسفة عند الفئات المثقفة النخبوية وبين فلسفة الفئات المتنورة الشعبية، لأنهما لا تفضيان إلا إلى «مناقشات متفلسفة لا تخلو من تثبيط للهمم وتخييب للآمال أو انفعال مضطرم سرعان ما يسيل دمًا»[1].

وكثيرًا ما حاول محفوظ توصيل فكرة أنَّ العرب غير ميالين إلى شمولية التفكر، وأنَّ القليل جدًّا منهم «يتمتع بعقل فلسفي، بالنظرة الشاملة للأشياء»[2]، وهو ما يجعل

العربي مشوش الفكر تختلط عليه الرؤى والتصورات.
ويضع محفوظ على لسان الشخصية المتفلسفة زهير كامل محاججات منطقية تصدم القارئ أخلاقيًّا «اعتقد أنَّ الناس أوغاد لا خلاق لهم، وأنه من الخير لهم أن يعترفوا بذلك، وأن يقيموا حياتهم المشتركة على دعامة من ذلك الاعتراف، وعلى ذلك تصبح المشكلة الأخلاقية الجديدة هي: كيف تكفل الصالح العام والسعادة البشرية في مجتمع من الأوغاد والسفلة؟»(3)، أو تصدمه تاريخيًّا «مهما يكن الأمر فلا يمكن تجاهل المرحلة التي قطعها الإنسان من الغابة إلى القمر»(4).
وللرواية العربية استمالاتها الخاصة لقارئ يعيش في ظل مرحلة ما بعد كولونيالية لم تعد الفكرة الاستشراقية هي المعضلة؛ بل المعضلة في ما بعد هذه الفكرة مما تضمنته طروحات إدوارد سعيد عن الشخصية الروائية التي تكابد التشظي هويةً ووعيًا وهي تعيش على الهامش تابعة ذليلة. ومن انعكاسات هذه الطروحات ما نجده في رواية (اليتيم) لعبد اللّه العروي التي نظرت إلى الهجرة ذهابًا وإيابًا فوجدتها عبارة عن تشظٍّ وفناءٍ «الهجرة رمز النفس الإنسانية قرارها فناؤها. بدأ الإسلام مهاجرا.. هاجر المسلمون إشفاقًا على الأمانة ثم غلبهم الحنين من يدري؟ لعل رأس البلاء العودة بعد الهجرة»(5).
وإكثار السارد من استعمال ضمير الخطاب الممزوج بفعل المباصرة (انظر)، والمداومة على فعل التحاور بـ(قال وقلت)، دلائل واضحة على بعدية فكرية تسحب السرد إلى منطقة الفلسفة «انظرْ إليها معك، الصمت الطويل والكلمات الغامضة، إنها تعلم أنك ستتساءل يومًا من الأيام: كيف الإياب بعد الضياع؟ كيف إنقاذ الفؤاد من الأباطيل؟ تقول: إن دموع الخصومات والتصالح ما يملأ أيامنا ولياليناا لا شيء؟ أقول: كل شيء هو لا شيء، تقول: حياة مليئة وبعدها الفراغ؟ أقول: حياة مليئة وهي فراغ كنت أظنك أعمق فكرًا.. اعتقد اعتقادًا راسخًا أننا نحن أبناء الصحارى لا نتطلع إلى ما هو فوق الإمكان، إن اللّه أراد لنا اليسر»(6).
ولا يخفى أن عبد اللّه العروي مفكر عربي مرموق، له طروحات مهمة في الفكر والتاريخ والعقل، وما كتابته للرواية إلا لإيمانه أنها قادرة على ردم الهوة بين الفيلسوف والقارئ العادي، رغبة في تذليل خصوصية الفلسفة ونخبويتها اللتين هما سبب خيبة الفلسفة أو عدم فاعليتها عندنا.
والعروي إذ يجعل السارد متكلمًا بضمير المتكلمين فللتدليل على تمكن السارد من جذب قارئه إلى منطقة الفكر، وإشراكه في التفلسف معه «لم يعد في الإمكان تغيير أي شيء في حياتنا ظاهرًا أو باطنًا، ننظر للموت ونحن أموات.. نرتبط بالحياة متباطئين وننسلخ عنها مسرعين.»(7).
ولأن الفوضى أو الكابوس ظاهرة ونظرية «كأنها تستطيع أنْ تصوغ قوانين مشتركة تربط أنواع الظواهر»(8)، صارت قضية شائكة من قضايا الفلسفة ما بعد الكولونيالية. ولها انعكاساتها إما في شكل تعبيرات مقتضبة هي بمثابة تأملات تتداعى بعفوية أو قصدية على لسان سارد ذاتي يفكر في الوجود، أو بمونولوجات



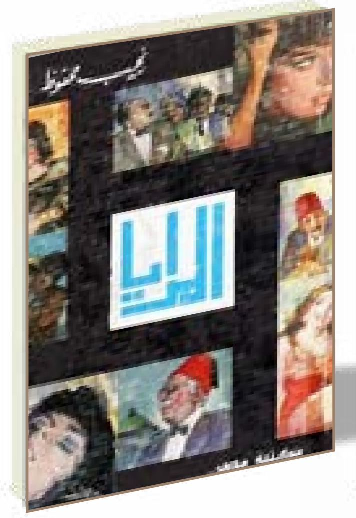
داخلية ينغمس عبرها الفرد في الطبيعة متأملًا لها بطريقة تجريدية «أنْ نَصِفَ دقيقةً حركات الضياء إذ يصير، والمرأة إذ تعجن، والطير إذ يطير، والجندي إذ يُطلق النار.. نضع مقابل كل حركة الكلمة المناسبة والذهن فارغ.. لكن للأسف ذهننا دائمًا مليء بالأفكار وكلماتنا مشحونة بالأغراض»[9]، أو بحوارات خارجية فيها سائل ومجيب، كما في رواية (العلّامة) لسالم حميش التي فيها يطلب حمو الحيحي من معلمه العلامة ابن خلدون تعليل بعض المسائل، ومنها مسألة العمق، فيرد المعلم «جوابي يا حمو –وسجِّله إن شئت– قد فكرت فيه من قبل طويلًا فلم أجد فحواه إلا في كون العمق.. هو الذي يجنح بي إليه ويجذبني، ولولاه أو بدونه ماذا يبقى غير المسطحات والأزباد؟»[10].

وتحاول الرواية استقطاب القارئ نحو التفكر في مسائل مجردة وبروح فلسفية، «الكاتب هائم في أحزانه أين نقطة الارتكاز؟ أين خير الأدب؟ كلنا يتيم»[11]. والرأس هي موضع التفكر وموضوعه الذي يصدم الانسان ويحيره: «شاغلني سؤال حاد ما زال يجول داخل رأسي، أيهما مرهون بالآخر، وثيقة تملك بيت أم وثيقة انتماء لوطن؟!»[12].

ولفلسفة جاك دريدا التفكيكية أثر في الرواية العربية، ويتضح هذا الأثر في النزوع نحو التمرد تقويضًا للمعنى أو الشكل أو كليهما، ورغبة في قلب المسلمات رأسًا على عقب، وهو ما نجد بعضًا منه في رواية (عالم بلا خرائط) التي فيها يصبح الهامش الذي هو (الجنون) بديلًا عن المركز الذي هو (العقل). والرواية أشبه بسيرة ذاتية يعاني صاحبها جنونًا يدفعه إلى البحث عن مدينة من الوهم، فيها يستطيع أن يخترع بشرًا وأحداثًا ويعطي لهؤلاء البشر أسماء وملامح، ويجعلهم يتكلمون ويفكرون ويحلمون «أن أجعل الأحداث تعني موقفًا وتقدم فكرة»[13]، «مسكينة أمتكم إن أنتم عجزتم عن التعبير عن هذا في صوركم وتماثيلكم؟»[14].

ويمارس السارد في رواية (اليتيم) دور الفيلسوف الدريدي الذي يريد دحض العقل أو الانفصال عنه، غائصًا في بوهيمية خاصة تتنكر للحقائق العلمية، مستعرضًا ثقافته الفلسفية محذرًا من طوفان سيفكك كل شيء، «قتلكم الشك لأنكم تعلمتم شذرات من الفيزياء والكيمياء.. لكن أسألوا أساتذة الفلسفة عن منبع القوانين الطبيعية، الحواس أم العقل، الطبيعة أم الانسان، اسألوهم عن نظرية كانط ونظرية الرازي إن انطلق من عقل غير العقل الحالي، عقل السماء السابعة، بل من عقل السماء الأولى القريبة من الباري من عقل فعال متعال صقيل واع بذاته فينقلب كل شيء: الماضي إلى مستقبل، الحديد إلى ذهب، الأسفل إلى فوق، الثقل إلى خفة»[15]، في إشارة إلى أنَّ السارد يريد أن يكون أفلاطونًا جديدًا.

وللجدل الزماني حول التاريخ وجدلية كتابته من وجهة نظر مؤرخ وثَّق ما هو مركزي وأهمل ما هو غير مركزي، ودور السرد في الكشف عن هذا المهمل وغير المركزي، دلالاته على الرواية العربية ومنها رواية (أزمنة الدم) لجهاد مجيد، التي فيها يتأمل

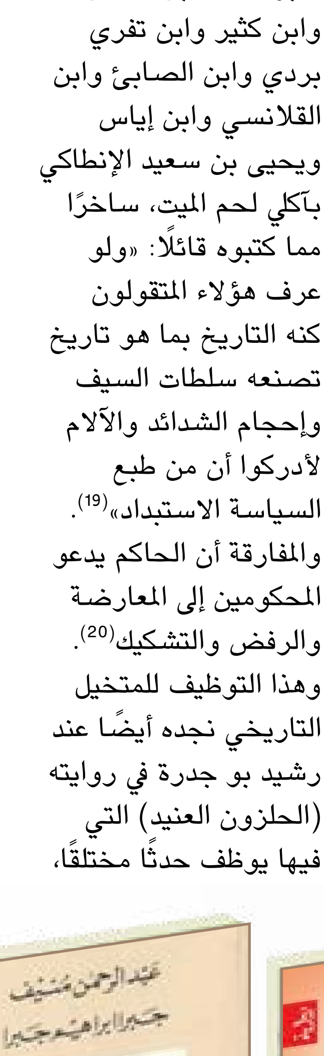




السارد آثار ميزوبوتاميا الباقية، فيرى كيف تتشابك العصور متفكرًا فيها «أتابع ببصري.. سور المعبد، وبالتحديد على حد تشابك بقاياه مع تكملته الحديثة التي شابهت القديمة فلا تتمايزان إلا بالمظهر؛ قتامة الأولى أكسبتها مظهر قدمها ونصاعة الثانية أكسبتها حداثتها أيبقى هذا التمايز أبدًا؟ أم أن الزمن سيساوي لونيهما فتضيع حقيقة زمن البنائين، بل حقيقتهما كلها، تنطمس.. كما انطمست حقائق كثيرة في كل العصور؟»[16].

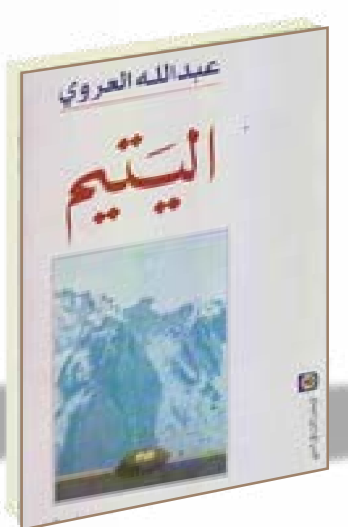
وينتقد السارد في رواية (كائن الظل) لإسماعيل فهد إسماعيل مركزية التاريخ الرسمي الذي ليس في شريعته توثيق الأدب الشعبي كالسير الشعبية والملاحم المتداولة على أساس أنها هامش مهمل. لذا ينقلب السارد –الذي هو طالب دراسات عليا– على هذه المركزية عبر كتابة موضوع رسالته في الهامش المسكوت عنه، المتمثل باللص حمدون بن حمدي حرامي بغداد. وعلى الرغم من علمه أن ذلك ما لا تقبله المؤسسة الثقافية؛ فإنه ينجز الرسالة متوجسًا ومتسائلًا «ماذا لو أن أساتذة لجنة التقييم شككوا بنواياي فسفهوا جهودي كلها؟»[17]، والمفارقة أن اللص حكيم، كإشارة إلى أن الهامش مثقف وواع تدبر الحياة فعرف حقيقتها.

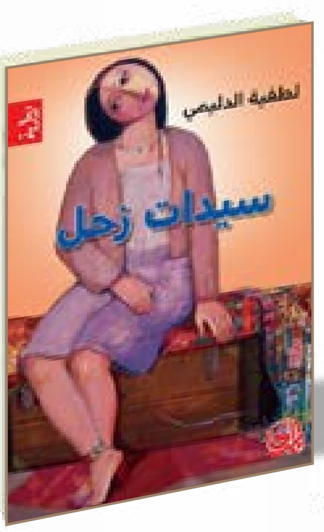
ومحكي التاريخ في رواية (مجنون الحكم) لسالم حميش انعكاس واضح لفلسفة هايدن وايت، متخذًا من سيرة الحاكم بأمر الله موضوعًا لتفنيد موثوقية التاريخ. والرواية سيرة ذاتية بطلها أبو علي منصور الحاكم بأمر الله الذي هو مجنون الحكم، الذي يحمله جنونه على الكشف عن خفايا لم يذكرها التاريخ الرسمي الذي حكى عن استبداده وغروره فقط، فيقول: «التاريخ لا يذكر إلا من قاوم اعوجاجه باعوجاج مضاد، إنه فاسد



الطبع يهوى من يكسر ثقالته وتقاليده ويقض مضجعه، لهذا أعدكم أن التاريخ سيعقلني»[18]، واصفًا المؤرخين الذين كتبوا عنه كابن خلكان وابن كثير وابن تفري بردي وابن الصابئ وابن القلانسي وابن إياس ويحيى بن سعيد الإنطاكي بآكلي لحم الميت، ساخرًا مما كتبوه قائلًا: «ولو عرف هؤلاء المتقولون كنه التاريخ بما هو تاريخ تصنعه سلطات السيف وإحجام الشدائد والآلام لأدركوا أن من طبع السياسة الاستبداد»[19]. والمفارقة أن الحاكم يدعو المحكومين إلى المعارضة والرفض والتشكيك[20].

وهذا التوظيف للمتخيل التاريخي نجده أيضًا عند رشيد بو جدرة في روايته (الحلزون العنيد) التي فيها يوظف حدثًا مختلقًا،







يشير فيه إلى مدينة عراقية لم تذكر في التاريخ الرسمي -على ما يبدو- وهي من صنع خيال بورخس «إنني أفهم سكان مدينة أقبر العراقية الذين أقاموا في القرن السابع الهجري دولة مستقلة الكيان، لقد حرَّموا المرايا وامتنعوا عن التناسل لأن في ذلك مضاعفة لعدد البشر يجب الاحتراز من المرايا أيضًا»(21).

بهذا الاختلاق التاريخي ينتقد السارد البيروقراطية وروتين التكاثر والاستهلاك من خلال شخصية الموظف الذي همه القضاء على الجرذان وتناسلها الرهيب، في إشارة رمزية إلى الشعوب التي كثافة سكانها وبال على مقدراتها. ومن الاختلاق أيضًا ما توظفه لطفية الدليمي في روايتها (سيدات زحل) بحكاية الإمبراطور الذي حرَّم على الناس الأسئلة وطلب




عبد الله العروي


سالم حميش

منهم ألا يتعبوا رؤوسهم بالتفكير ووضع إجابات عديمة المعنى لكل سؤال. ومن حكم الإمبراطور الشهيرة «السكوت مقدس والنطق مدنس والرؤية إثم والشم محظور والفكر كفر والسؤال زوال والحلم خيانة»(22)، فهذه الحكاية مختلقة لكنها مفلسفة بطريقة ترميزية مفادها أن السلطات بأنواعها وعلى مر التاريخ هي التي قيدت عقولنا وحالت دون شيوع التفلسف بيننا.

وتسفِّه رواية (حريق الأخيلة) لادوار الخراط مصداقية التاريخ الرسمي وتدحض وثائقيته مستجلبة آراء تتماشى مع فلسفة هايدن وايت للتاريخ، «التاريخ لا يدحض قلت: بل مخادع لا أعرف التاريخ وأنا أقول 1941 و1984 و1945، ليست هذه إلا منارات تضيء بحرًا بلا شاطئ ولا مرسى. تيه الموج بلا نهاية ليس فيه مسار.. فأين التاريخ؟ وأين الحزن الموهوم؟»(23)، وبهذا يكون للفلسفة ما بعد التاريخية الأثر المهم في توجيه الرواية نحو وقائع وشخصيات عرفها التاريخ الرسمي، لتقوم هي بإعادة كتابة تاريخ جديد هو متخيل لكنه متفكر، يتأمل المسكوت عنه تاريخيًّا متبصِّرًا في خفاياه في شكل (رواية التاريخ) وليس رواية تاريخية ○

الإحالات:

1- المرايا، نجيب محفوظ، دار الشروق، ط 4، 2012، ص11.
2- المرايا، ص18.
3- الرواية، ص63.
4- الرواية، ص102.
5- اليتيم رواية، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص159.
6- الرواية، ص20.
7- الرواية، ص21.
8- نظرية الفوضى علم اللامتوقع، ص18.
9- اليتيم رواية، ص57.
10- العلامة رواية، بنسالم حميش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص37.
11- اليتيم رواية، ص59.
12- في حضرة العنقاء والخل الوفي، رواية، إسماعيل فهد اسماعيل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2013، ص24.
13- عالم بلا خرائط رواية، جبرا إبراهيم جبرا، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1992، ص44.
14- الرواية، ص174.
15- اليتيم رواية، ص11.
16- أزمنة الدم، رواية، جهاد مجيد، دار الرافدين للنشر والتوزيع، بيروت، 2016، ص17.
17- كائن الظل، إسماعيل فهد إسماعيل، دار الهلال، القاهرة، 1999، ص10.
18- مجنون الحكم، رواية، سالم حميش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص15. وللروائي أبحاث في الفكر الفلسفي والبحث التاريخي.
19- الرواية، ص17.
20- ينظر: الرواية، ص23.
21- الحلزون العنيد، رواية، رشيد بو جدرة، ترجمة هشام القروي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، ط5، 2002، ص31. وقد درس بو جدرة الفلسفة حتى سنة 1972 وأعماله مترجمة إلى أكثر من 12 لغة.
22- سيدات زحل، ص109.
23- حريق الأخيلة رواية، إدوار الخراط، دار المستقبل بالفجالة والإسكندرية، ط1، 1994، ص27.

الفلسفة والرواية.
قراءة في رواية الحمار الذهبي أبوليوس المادوري



د.شريف الدين بن دوبه*
(الجزائر)

تعتبر رواية الحمار الذهبي لأبوليوس من الروايات الأولى في تاريخ الأدب الروائي، حيث سجَّلت هاجس الإنسان، ورحلته الفطرية في البحث عن الهوية، وعلة انتقائنا لهذه العينة راجع لمؤشّرين: تأكيد صاحب الرواية نفسه على هويته المداورشية، والتي تربطه بمكان الولادة، والمؤشِّر الثاني للاختيار عائد إلى الرواية نفسها، والتي تبدأ بالإشارة الى تحوُّلات الهوية، والهوية في نظر لوكيوس غير مرتبطة بالفردية البيولوجية، أو الانتماءات الثقافية، والإثنية، بل مرتبطة بالجوهر الذي هو العقل، فالمؤشرات الثانوية في الهوية تؤسس للشخصية المادية، التي هي بالأصل متعلقة بالوجه الحيواني، اللامعقول في الشخصية الإنسانية، أمَّا العنصر الكريم في الهوية، والذي يكون الصفة الذهبية في الحمار، هو العقل المستنير بوحي المقدس، فإنسانية الإنسان عند لوكيوس لا تتحقق إلا بالتحرُّر من هوية الحمار، والاستنارة بنور العقل الذهبي (الوسطية) النور الذي يمكِّنه من إدراك ذاته، ومعرفة غيره، وهو النور المستنير بكونية الإنسان.

لوكيوس أبوليوس وأزمة الهوية

تضعنا هوية مؤلف الرواية «لوكيوس أبوليوس» أمام استشكالات عديدة لهوية الجزائري، ولسكان شمال أفريقيا خصوصًا في العهد الروماني، إذ تصوِّر الرواية شخصية الجزائري أو المغاربي وهو يعيش حالة التحول، والتأرجح الشخصي، والبحث عن الذات، فهو شخص ومواطن روماني، على قاعدة التبعية الاستعمارية التي كانت فيها الجزائر للإمبراطورية الرومانية، ومداورشي (جزائريًّا) مولدًا، وقرطاجي ثقافةً، وإغريقي فكرًا، يقول أندريه جوليان: «يتعذَّر أن نعرف بالضبط هل إن كتاب أفريقيا ينحدرون من معمرين رومان، وأغلب الظن أن أكثرهم كانوا من البربر المتأثرين بالحضارة الرومانية الذين عبروا في لغة الفاتحين عما كانت اللغة الليبية والبونيقية عاجزة عن دونه[1].

يرفض البعض من المفكرين العرب، المغاربة ادعاء شارل أندريه جوليان القائل بعجز اللغة الليبية عن استيعاب

الفكر، والمعاني العلمية، والأدبية، مثل الأستاذ عباس الجراري[2] الذي يرى أن التاريخ احتفظ بأسماء غير قليل من الأدباء والفلاسفة وعلماء الدين الذين تخرجوا في هذا التعليم من مختلف أقطار الشمال الأفريقي، وعبَّروا باللاتينية في الغالب لأنها كانت لغة الفاتح المستعمر، وليس لأن اللغة الوطنية كانت قاصرة[3].

الانتماء الجغرافي والمدني

أبوليوس أو أفولاي يكون جزائريًّا بمؤشِّر المولد، إذ يعرف باسم أبوليوس المداورشي نسبة إلى مداورش أو مداور، والتي ولد فيها حوالي 124 أو 125 بعد الميلاد «وقد كان موقعها على الحدود بين غيتوليا نسبة إلى قبيلة جدالة ونوميديا، وتونسيا أو «قرطاجيا» بالمكانة العلمية، وبالحضور العلمي والأدبي؛ إذ برزت الشخصية الأدبية من خلال النبوغ في فن الخطابة، كما تشرفت تونس أيضًا بمؤشر الوفاة، حيث استقر في ثراها، إذ توفي في تونس حوالي 170. كما يحق لليبيا أيضًا الادعاء بالمشاركة في تركيب هويته على قاعدة الاستقرار «توقف في مدينة أويا» وهي «المدينة التي تحمل اليوم اسم طرابلس الغرب، عاصمة ليبيا الحالية. كانت أويا واحدة من المدن الثلاث إلى جانب سبراتا ولبتس ماكانا التي شكلت ما عرف بتريبوليتانيا القديمة [TRIPOLIS,TRIPOLITANIA]. ومن المعتقد أن الفينيقيين هم الذين أسسوها. لكن الرومان حكموها من 146 ق.م حتى 450م. ثم بعد ذلك دخلت تحت سيطرة الوندال (ق5م) وبعدها تحت سيطرة البيزنطيين [ق6م]، إلى أن دخلها العرب عام 645م»[4].

الانتماء الثقافي

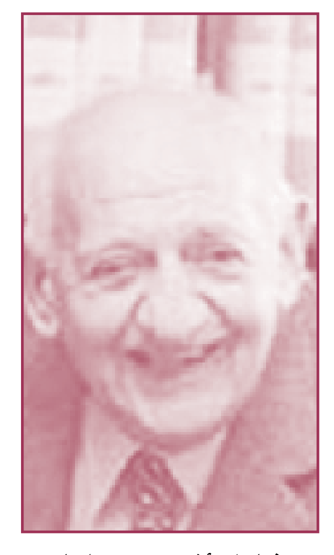
الملاحظة الأولية لشخصية أبوليوس الثقافية تظهر من خلال اسمه، فهو الفيلسوف المادوري الأفلاطوني، فثقافته القاعدية تبدأ في مادور، كانتماء جغرافي، وثقافي محدَّد بمعالم، ثم تتبلور بالكوني الذي يتجلَّى في الفلسفة، يقول: «قال أحد الحكماء في حديثه عن آداب المائدة: الكأس الأولى للعطش، والثانية للمرح، والثالثة للمتعة، والرابعة للجنون.. ويمكن أن نقول عكس ذلك في حديثنا عن الكأس التي تجود بها ربات الفنون، والعلوم.. الكأس الأولى كأس معلِّم الصبيان تهذِّب الفكر، والثانية وهي كأس معلِّم الخطابة تمده بلسان الفصاحة. إنما يقتصر معظم الناس على الانتهال من هذين الكأسين.. أما أنا فإني أصبت من كؤوس أخرى سقيتها بأثينا، وهي كأس الشعر ذات التخيلات المفتنة البارعة، وكأس الهندسة ذات الوضوح الناصع، وكاس الموسيقى العذبة المذاق، وكاس الجدل المحفوفة بشيء من الجد والوقار، ولاسيما منها كأس الفلسفة الكونية الشاملة التي لا سبيل لاستنفادها، والتي هي لشاربها رحيق»[5].

يعتبر أبوليوس أن التربية، والتعليم الأولي يبدأ مع معلِّم الصبيان، فهو الذي يضع الأرضية القاعدية للفكر، وإذا استنطقنا النص فإننا نجد الكأس الأولى التي نهل منها أبوليوس توجهه العلمي، وحبَّه للحقيقة، كان في مادور مع معلمه الأول، فهو الموجه الأول للفكر، فمستقبل المرء يكون معه، فالتعليم في الصغر كالنقش في الحجر، ويشير أيضًا إلى معلم الخطابة الذي يقوِّم اللسان، ويمنح المتعلم فصاحة في اللسان، ومن المعلوم أن أبوليوس كان مفكرًا مميَّزًا، وخطيبًا فصيحًا، وهي

الملكات التي اكتملت ونضجت عنده من خلال التربية، والتنشئة في محيطه الثقافي الأول مادور وقرطاج.

وفي النص إشارة من أبوليوس إلى الوافد على ثقافته الأصيلة المادورية، والقرطاجية، وهو اليونان: أثينا، وفيها نهل من كأس الشعر الذي بلور، وفجر ملكة الخيال عند أبوليوس، فالصور الفنية وليدة الخيال الشعري، وفي النص الشعري الإغريقي مادة خام لأبوليوس في تكييف، وتليين النص الأبوليوسي، ونجد في الرواية (الحمار الذهبي) استثمارًا لقضايا إغريقية بأسلوب يمزج فيه بين الثقافة الأمازيغية، والثقافة الهيلنتسية، فالأسلوب الميليسي الذي يشير إليه إبليوس في البداية هو فن إغريقي، يقول عمار الجلاصي على هامش ترجمته للكتاب: «النمط الميليتي لون أدبي يقوم على جمع قصص تحتوي على إثارة جنسية عادة نشأ في مدينة ميليتوس في القرن الثاني قبل الميلاد»[6].

وإضافة إلى الملكة الشعرية تعرف أبوليوس في أثينا على الهندسة وعلوم الرياضيات، فهي علم الوضوح والبداهة، وعلى الموسيقى التي أسَّسها فيثاغورس بمعية تلامذته.. وفن الجدل أيضًا استقاه من الإغريق.. ولكن أبوليوس لم يكن مفكرًا أو عالمًا مجترًا، بل


شارل أندريه جوليان


عباس الجراري

فيلسوفًا استطاع بحكمته، وملكاته المميزة هضم تلك المعطيات العلمية والفلسفية، وإبداع فلسفة خاصة به: «وبالفعل فإن امبيدوقل ينظم القصائد وأفلاطون يكتب المحاورات، وسقراط يضع الأناشيد، وإبيكارمس يصنف مشاهد التمثيل الإيماني و[إكسينوفين] يؤلِّف القصص التاريخية و[قراتاس] يصنع الأهاجي أما صاحبكم أبوليوس فهو يجمع كل هذه الأصناف ويتعامل مع ربات الفنون التسع فيوفيها حق قدرها سويًا.. لأن الفضل في كل عمل صالح إنما يعود إلى الجهد، أما النجاح فهو رهين الحظ»[7].

النص وإشكالية الهوية

تتقاطع مساءلة النص تبعًا للمرجعية المعيارية مع الأشكلة الإنسانية لقضية الهوية في كثير من اللحاظ أو الحيثيات، والتي تتصدرها زئبقية المخاض البحثي؛ لأن التباين بين المدارس والاتجاهات أصبح موضوعة وبديهية في فكر المتلقِّي، وإذا كانت مؤشرات الهوية ومقاييسها في مدٍّ وجزر بين علماء السياسة والاجتماع، فكذلك الشأن بالنسبة إلى أصالة النص، كانت وما زالت بين مدارس النقد الأدبي تطرح آفاقًا جديدة من الاعتبارات

والمعايير في تقييم النص الأدبي.
وقد كانت هذه الذاتية بمصاديقها الفردية أو الجماعية أس التراجع والتأخر الذي حايث النمو والتطور في داخل الحقل الأدبي، فمحاكاة البحث في النص لدراسة الإنسان، تضع البحث والباحث في قفص الوعي المزدوج؛ إذ يتخفى كجوهر داخل النص، ويتماهى معه، لدرجة يصبح النص بديلًا عن الكاتب، أي إعلانًا عن نهاية أو موت الكاتب.
النص كمؤسَّسة، أو كمخاض للكاتب يضع الأصل النصي، أو الفكرة الجوهرية التي كانت تشكل الماهية الأولية للنص المبدع أمام محك المؤسسة اللغوية، تلك المؤسسة المقننة، من خلال نظامها الصرفي، والنحوي، والسيمانطيقي Sémantique بخاصة، حين يجد المؤلِّف نفسه ملزمًا باقتفاء وتكييف المعاني المركزية للجنين الإبداعي مع عالم غريب عن طبيعته، والذي قد يكون مولِّدًا له في صيغة السلب؛ أي في وضعية الحرمان الذي يؤدي دور المحرِّك للعمل الفني؛ الحاجة أم الاختراع، فلمسة المؤلف هي المدخل للأهلية الإنسانية وللإبداع الفني؛ لأن قوة وقسرية المنظومة الاجتماعية كلغة أو كثقافة تضع العموم من المنتوج الفني أمام ضرورة المحاكاة والاتباع.
أما العائق الرئيس في الدراسات النقدية والأدبية، فهو الوعي الذي يكمن وراء كل حكم أو توصيف للنص؛ لأن شرطية المتلقي، وموقفه القيمي من العمل الفني يكون مؤشرًا أو معلمًا من المعالم المؤسسة لعالمية أو إنسانية الأثر الفني، فإقصاء الأذن أو العين من مقاييس الإبداع هو إلغاء للفن ككل، أما التجلي الخفي للوعي، فيظهر أيضًا عند الباحث في النص، إذ يقف عائقًا أمام الموضوعية في الحكم، وفي دقة النتائج، وما يؤكِّد ذلك نزعة التقزيم الأوروبية للنص العربي أو الإسلامي، أو النص المفارق لروح الغرب، والتي اكتسحت الفكر العربي في مرجعياته التقييمية للنص، فكانت النتيجة النزوع نحو التقزيم داخل النص العربي، والذي يعكس مظهر العنصرية الفكرية التي أسَّست لها الحداثة الغربية، والتي لم تترعرع إلا عند البعض من أنصاف الأدباء، وكانت التوجُّهات المذهبية المرجعية المؤدلجة للفكر الذي يتحرَّك في فضاء إسلامي، فكان الخلاف والاختلاف في مسألة العلاقة القائمة بين الهويَّة والنص.
كما يمكن إدراج رواية الحمار الذهبي في جنس الروايات الأنوية، أي النص الذي يتحدث فيه الكاتب داخل المتن بصيغة المتكلم، حيث يظهر التقاطع بين الرواية و شخصية أبوليوس في كثير من اللحاظ، مما حدا البعض من النقاد إلى القول بأن الشخصية المركزية في الرواية ليست إلا شخصية الكاتب نفسه، والفقرة التالية من الكتاب الثاني تشير إلى الدلالة: «ذكر لي أشياء كانت عجيبة ومتنوعة إلى حد ما، فتنبَّأ لي حينًا بأنني سأصبح شخصية شهيرة بارزة، وتنبأ لي حينًا آخر بأن حادثة كبيرة وقصة غريبة لي وأنِّي سأقوم بتأليف كتاب أكون أنا نفسي محوره»(8).
من خلال النص يتجلى التداخل القائم بين شخصية الراوية، وشخصية المؤلِّف فهي إذن تعبير صادق عن تجارب المؤلِّف الذاتية، فالثقافة القائمة آنذاك، والتي كانت قاسمًا مشتركًا بين أبناء المنطقة في التربية نتاج تاريخي وحضاري لحضارات وثقافات متعدِّدة رومانية، وإغريقية، ومصرية.
وتتضمَّن نصوص لوكيوس أو أفولاي كثيرًا من المضامين الثورية،

التي يعتز فيها بأصله، وثقافته المداورية، أو اللوبية كما يتفق على تسميتها البعض، ففي الدفاع، وفي الحمار الذهبي تتجلى روح المقاومة للهيمنة الرومانية، والفخر بأصالته، ففي دفاع صبراتة نجده يفخر تمامًا بأن أصله ليبي بمعنى قديم في شمال أفريقيا، ويتحدى العالم الروماني، ويقارن نفسه بكبار المشهورين في العالم الذين كانوا عظماء عصره، ويدافع عن معتقداته، وذلك بعد رفضه للديانة الرومانية، وانطلاقه في البحث عن ذاتيته الشرقية، ويعتبر التنويه بإزيس وأوزيريس المعبودين المصريين القديمين اللذين يمثِّلان التحدِّي الديني والثقافي في العالم الروماني.

ويبدو أن البطل في الرواية معني بفن السحر، حيث يضمر في الباطن اهتمامًا بالإيزيسية التي ينتهي إليها كديانة وأسلوب حياة، فتحوَّل لوكيوس إلى حمار، يقابله تحوُّله الموازي من كائن مولع بالسفر والمخاطرة والمتعة والاكتشاف، إلى عابد إيزيس، من مغامر إلى كاهن، فالرواية تتحدَّد من خلال نهايتها، وحمل الحمار لتمثال إيزيس مقدِّمة للولوج في عالم النقاء والطهارة، فتجربته التأملية

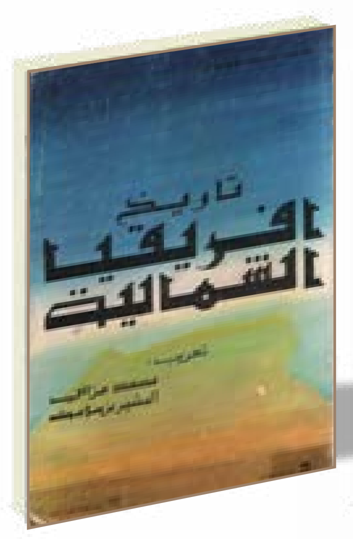
يمكن إدراج رواية الحمار الذهبي في جنس الروايات الأنوية، أي النص الذي يتحدث فيه الكاتب داخل المتن بصيغة المتكلم، حيث يظهر التقاطع بين الرواية و شخصية أبوليوس في كثير من اللحاظ، مما حدا البعض من النقاد إلى القول بأن الشخصية المركزية في الرواية ليست إلا شخصية الكاتب نفسه

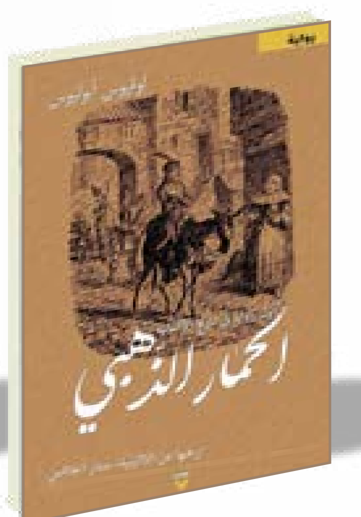
على شاطئ البحر مناشدًا القمر (الذي يرمز إلى إيزيس ربَّة القمر والأمومة عند الفراعنة) تمنحه عبر ألطافها توجيهات، ومقدِّمات لحريته التي كان يأمل في بلوغها ديانة إيزيس هو شكل من أشكال الخلاص، الخلاص الأبدي من خطايا تجاربه السابقة بما فيها تحصيله المعرفي؟

وتأخذ أزمة الهوية عند لوكيوس في الرواية منحًى أخلاقيًّا، فالطبيعة البشرية ميالة نحو المحظور، فهي بالتعبير القرآني أمَّارة بالسوء، وهذا راجع لطبيعة التركيبة التي جبل عليها الجسد، فهو بحاجاته يشد الإنسان مع عالم الحاجيات الحيوية، والضرورات الضيقة، ولكنه رغم ذلك يتضمن عنصرًا ذهبيًّا هو العقل، أو النور الإلهي، والتحول الذي كان يأمل أن يصل إليه لوكيوس هو الطيران، والتحرُّر من عالم الأرض، والتشاوج مع الفلسفة، أو الحكمة، فالبومة عند الرومان رمز الحكمة، فاستخدام لوكيوس البومة في المطلب من التحويل دالة على الرغبة في السمو إلى عالم الفكر، والروح، حيث ينأى عن الناس ويهاجر إلى عالم المثل بعيدًا عن عالم الفساد، والخسة البشرية.

كما يمكن أن تكون البومة رمزًا للكائن الذي اختلطت فيه الرغبة الإنسانية الشريرة في معرفة

الأسرار الكفيلة بالتحكم في البشر، فاختيار الساحرة للبومة كطائر، يوحي بالدلالة التي تستبطنها رمزية البومة، فالبومة في المعتقد الأمازيغي [تاووكت بالأمازيغية] طائر يرمز للشر، وهي في اعتقادهم شيطان مجسد في جسم الطائر.
كما يجسِّد «طموح لوكيوس ليصير نسرًا.. حلم الإنسان العمودي، المتطلع منذ بدء الخليقة إلى التحليق والطيران، والمشدود إلى الغموض السماوي، بغية استكشاف المجهول الكامن في الأعلى (النسر هو رسول جوبتير إله الرعد كما يتردد في بعض فصول الرواية). فتشاء قدرية الحكاية الكاريكاتورية أن يلتصق بالأرض أكثر مما كان عليه حرًّا يتمتع بخفة كإنسان، بتحوله إلى بهيمة: حمار. وهذا الارتداد من ميزة طائر إلى دونية حمار يعزز حكمة الارتهان لتجربة ما هو أرضي واستكشاف الوجود الإنساني من خلال تقمص جسم حيوان. غير أن الحيوان هنا الذي يمثِّله الحمار لا يزال يحتفظ بقيمة إنسانية هي عقل لوكيوس الذي لم يتعرض للمسخ والتحول»[9].
الحقيقة التي تتداخل مع اليومي، تكمن في اللامتوقع، وتحول لوكسيوس إلى حمار تعبير عن فكرة المسخ الحيواني، الذي سجله التراث الديني في صيغة العقاب الذي يسلط على المنحرفين، والمجرمين، فالانحراف عن الخط القيمي، الأخلاقي يعرِّض صاحبه للعقوبة.
والتقاطع الموجود بين اسم المؤلف، واسم البطل دلالة على تطابق بين الشخصيتين لدرجة تذوب شخصية المؤلف في البطل، أو إلى الاشتراك القائم بين بني البشر في النزوع نحو الشر، فإعلان الراوي أو السارد عن الاسم لوكيوس يحمل كثيرًا من الدلالات، «فالتماهي مع اسم الكاتب ذاته: لوكيوس. إيهاميَّة النص بواقعية المتن الحكائي، وحقيقة حدوثه بالفعل، يروم بها الكاتب تعزيز الفكرة السِّحرية لقوَّة ما هو لاعقلاني ولا منطقي كنمط قائم في تفسير الظواهر وقراءة الأشياء»[10].
يشكِّل الانحراف عن سقف القيم، ومنظومة الأخلاق عند أبوليوس خللًا في الهوية، ومدخلًا للاغتراب عن الهوية، فالتحوُّل خروج على القاعدة [énorme]، فبمجرد خروج الكائن عن معايير الإنسانية الكلية، يكون أهلًا للعقاب الذي يكون في المسخ إلى كائن آخر بمحدِّد إنساني الذي هو الوعي، وفي الرواية يعيش الوعي غربته بوجوده في جسد غريب عنه، وجزء منه في نفس الوقت، والذي يكون أقسى أشكال العقاب الذي يتعرَّض له الوعي.
وفي الخطاب الموجَّه من طرف إيزيس لأبوليوس، والذي تتجلى فيه الحكمة المتعالية، حكمة الشرق، وروحيته، التي تضع الخلق الحسن مطلبًا في تربيتها، وفي النموذج





المطلوب من المواطن، والذي ما نصه: «ها أنت يا لوكيوس قد وصلت أخيرًا إلى مرفأ السلام ومعبد الرحمة ولم تستفد في أي مكان من نسبك ولا من مركزك على الأقل أو من ثقافتك الرائعة نفسها. وإنما وقعت في فترة الشباب الفج بين أحضان اللذة الوضيعة وقد كان لك الجزاء السيئ على فضولك الذي لم يكن في محله، وكيفما كان الأمر فقد قادك القدر الأعمى في لحظة الخطر المحدق والعذاب إلى هذه السعادة الدينية»[11].

فإقامة لوسيوس علاقات جنسية غير شرعية مع خادمة مضيفه ميلون، وراء المسخ إلى حمار. ولن يعود البطل إلى حالته البشرية إلا بعد التوبة والدعاء باسم الآلهة والتخلص من نوازعه الإيروسية وانفعالاته البشرية العدوانية وتدخل المنقذة إيزيس.

لذلك يشيد الكاتب بإيزيس الإلهة المخلِّصة وبالديانة الشرقية، وفي نفس الوقت يسفه بالديانات الرومانية وانحطاطها الأخلاقي عن وصفه لبعض العادات والتقاليد السائدة في عصره وهجوها نقدًا وتسفيهًا. وقد آل هذا التحوُّل الفانطاستيكي إلى معنى رمزي يجسد انحطاط الإنسان ونزوله إلى مرتبة الحيوان حينما يستسلم لغرائزه وأهوائه الشبقية، وانفعالاته الضالة، بيد أن النجاة في الرواية لن تتحقَّق سوى عن طريق المحن والابتلاءات والاختبارات المضنية والاستعانة بالتوبة واسترضاء الآلهة.

وفي الحكاية الفرعية الأولى من التحولات يبدأ أبوليوس في سرد التحوُّل الأول الذي استهله بسقراط فيلسوف العقل، والمفكر الذي ثار على المدرسة السفسطائية، والتي ينتمي إليها لوكيوس فلسفيًّا، فسقراط أيضًا لم تشفع له مكانته العلمية، ومقامه الفلسفي أن يحافظ على هويته، وتوازنه عندما ينحرف عن القاعدة الأخلاقية، إذ يشبهه لوكيوس في الرواية بالمتسول الذي يستجدي الناس، ولو عدنا الى تاريخ سقراط لوجدنا أن التسكُّع في الشوارع، وإهمال الواجبات الأسرية، من المعلومات التي نجدها في سيرة الفيلسوف سقراط، ولعل نيتشه الذي جسَّد الروح الأبولونية في مقابل الروح الديونيسيوسية. الوضعية التي أصبح فيها سقراط مناقضة تمامًا للنموذج الذي كان يعبر عنه، فهو نموذج الحكيم الذي يجسد بفكره، وسلوكه اللوغوس، وبانحرافه عن سقف الحكمة والعقل يكون أهلًا للعقاب، والمسخ، يقول أرسطومنيس واصفًا سقراط: «وحق الإله، أنك لتستحق أن يحدث لك أسوأ، إن كان هناك ما هو أسوأ، مما حدث لك، لأنك اندفعت وراء شهواتك، وانقدت لامرأة بغي، و تخلَّيت عن زوجتك وأطفالك»[12].

ونجد في قصة النفس مع فينوس دلالات متعارضة، ومتعاكسة، فقداسة الإلهة فينوس، وتعاليها استثمرته، في تعذيب النفس [بسيشي] وتسليطها العقاب عليها، يتعارض مع طبيعة فينوس المتعالية والرامزة لقيم الحب والإخاء، ويبدو أن الفيلسوف لوكيوس يرغب في الإشارة إلى طبيعة فينوس الرومانية العدوانية لمريديها بعكس فينوس الشرقية عنوان المحبة.

ونجد في المرافعة إشارة إلى الطبيعة المزدوجة للإلهة فينوس، فيقول: «فينوس: ذات طبيعة مزدوجة، يحكم كل جانب منها نوع الألفة الآلاف الخاص به: جانب سوقي مبتذل يحكم حب العامة، لا النفوس البشرية فقط بل كذلك البهائم، داجنها وبريها (متوحشها)، ويجمع في عناقه الوحشي بقوة عاتية عنيفة أجساد الكائنات

الحية الخاضعة لجبروته، ويدفعها إلى الشبق، وجانب إلهي سام: فينوس السماوية التي بيدها العشق الراقي النبيل، ويقتصر تأثيرها على البشر بل الجدي والمضني، يحبب لصنف العشاق الخاص به الفضائل بجمال العفة المميزة له[13].

خاتمة

يصعب تصنيف رواية الحمار الذهبي، وإدراجها ضمن جنس معرفي، وأدبي معين، فهي تند على كل تحديد وتعيين، فالمحتوى المعرفي للرواية متعدد، ومتنوِّع، حيث تختلط الحقيقة فيها بالخيال، فحضور الأسطورة كفن إيهامي، وأسلوب مبدع في تشويق القارئ، والتاريخ، وفن النحت، والرسم، والجغرافيا، والطبخ، والنبات، والفلسفة، وعلم اللغة والشعر والأديان، فكانت تعدُّدًا مبدعًا داخل فضاء موحِّد عزز من الهوية النوعية لنص الرواية.
كما عبرت الرواية عن رحلة البحث عن الهوية عند الأمازيغي في شمال أفريقيا، الذي نحت الاسم وفقًا لمعايير قيمية وأخلاقية، فهو الرجل الحر أو النبيل في لغة الطوارق الأمازيغية القديمة، فتنميطه في ثقافة معينة، وتدجينه وفقًا لمؤسسات سلطوية محددة، مسألة مرفوضة في اللاشعور الجمعي للأمازيغ، واللطيف في الشخصية الأمازيغية قبول الآخر، والقدرة الرهيبة في التعايش معه، وتكشف الرواية أيضًا عن الأصول المشرقية لثقافة الأمازيغ ○

الهوامش:

* مؤسسة الانتماء: جامعة سعيدة، د.مولاي الطاهر.

1– شارل أندريه جوليان، تاريخ أفريقيا الشمالية، تر محمد مزالي، البشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر 1969 ص252.

2– أديب، ومؤرخ مغربي ولد في 1937 بالرباط، له مؤلفات عديدة: خطاب المنهج، منشورات السفير مكناس 1990، ثقافة الصحراء، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1978. وحدة المغرب المذهبية من خلال التاريخ، الدار البيضاء، الجمعية المغربية للتضامن الإسلامي، 1986.

3– عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، الجزء الأول، ط 2، مكتبة المعارف، الرباط ص29.

4– عبد السلام بن ميس، مرجع سابق، ص48.

5– فتحي التريكي، وآخرون، الفلسفة في تونس، فلاسفة قرطاج، مخبر الفيلاب تونس 2010 ص43.

6– لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ترجمة: عمار الجلاصي، 2000، ص7.

7– فتحي التريكي، وآخرون، الفلسفة في تونس، مرجع سابق ص44.

8– لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف الجزائر 2001، ص79.

9– اسماعيل غزالي، مكر الكتابة، هوامش حول رواية الحمار الذهبي، جريدة الاتحاد 03 ابريل 2014، الرابط:
http://www.alittihad.ae/details.php?id=29026&y=2014&article=full

10– المرجع نفسه.

11– لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، مرجع سابق، ص236.

12– لوكيوس أبوليوس، المرجع نفسه، ص43.

13– لوكيوس أبوليوس، المرافعة، ترجمة عمار الجلاصي، ص19.



الحدث المعرفي التأويلي وثلاثية الزمن/ الخيال/ الجدل.

في مسرحية «صاحب الخيال» قراءة أدبية من منظور نفسي



د.رشا الفوال

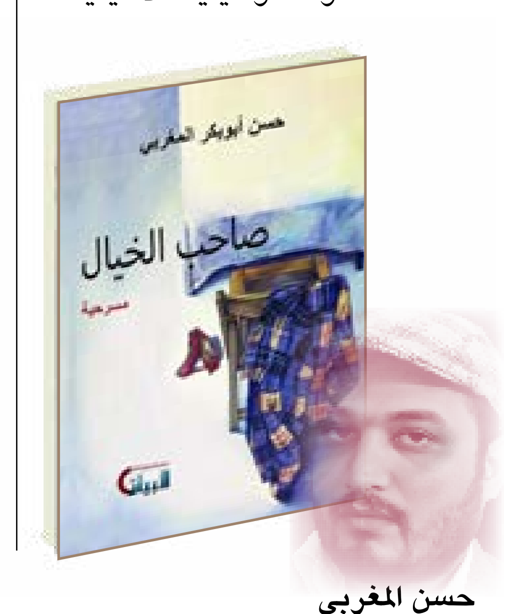
بين الكتابة المسرحية والعلوم الإنسانية تقاطعات عديدة، بوصفها كاشفة لصيرورة المجتمعات، وموضحة للسياقات النفسية وما تحمله من صراعات فكرية خارجية بين فرد وآخر، أو صراعات داخلية بين الفرد وذاته، مسرحية: «صاحب الخيال» الصادرة عام 2021 للكاتب الليبي: حسن أبو بكر المغربي، عن دار: الجابر للطباعة والنشر والتوزيع، تتألف من ثلاثة فصول، يحتوي كل فصل على خمسة مشاهد درامية، شخصيات المسرحية، تم تقسيمهم إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، الشخصيات الرئيسية: أصدقاء الطفولة «سعيد» الكاتب الصحفي، «ثابت» الفنان الساذج، و«زكريا» طبيب الجراحة، و«سارة» الصحافية العانس، و«صاحب الخيال». والشخصيات الثانوية: «مروة» خالة» سارة» امرأة عجوز، سمينة البدن، تعمل خياطة، «البواب»، و«الضابط»، الحدث الرئيسي في المسرحية يدور حول: «انتشار مقاطع فيديو على (اليوتيوب) شاهدها ملايين من الناس.. تظهر فيها إحدى الصحافيات ترقص عارية، وتمارس الجنس مع أحد الأشخاص، أغلب الصحف المحلية التابعة للحكومة، أكدت أن خيال الرجل الذي ظهر في مقطع الفيديو هو خيال «سعيد» البطل الرئيسي، نتناول المسرحية بالقراءة، وفقًا للمنهج النفسي في النقد من خلال المحاور التالية:

أولًا: وظيفة الخيال المعرفية كأداة نقد

«كل ما يحتاج إلى تبرئة ليس بذي قيمة»[1].

منذ أن طرد «أفلاطون» الشعراء من مدينته الفاضلة المتخيلة، توترت العلاقة التي تربط الخيال بالفلسفة، ليبدأ الحقل المعرفي المحافظ على بُعده البرهاني، من خلال نفى ذلك الارتباط، وتظهر اتجاهات اهتمت بتجديد الخطاب حول القيم، واعتبار الخيال له وظيفة معرفية كأداة نقد، على اعتبار أن هناك أهمية قصوى في التفلسف بالأسطورة من خلال الاستعارة والشِعر كما في فلسفة «نيتشة»، من خلال ذلك يمكننا الولوج إلى عالم النَّص، الذي لجأ الكاتب فيه إلى الخيال ليتمكن من تصوير عاطفة شخصية المسرحية الرئيسية «سعيد» أولًا، ثم إثارة التعاطف معه في نفس

المتلقي ثانيًا، حيث يقول: «ذلك الخيال الذي ظهر في مقاطع الفيديو ليس لي، أموت ألف مرة أهون عليَّ من الوقوف في موقف مشبوه كهذا»، لندرك أن «سعيد» هو الشخصية الحاملة لإرادة القوة، التي تنزع به نحو المخاطرة، والبحث عن المتعة من خلال نظرته إلى الداخل وليس إلى قيم وأخلاقيات المجتمع، فالمعرفة الحقيقية هى معرفة الشىء من الداخل[2]، يحدثنا الكاتب من خلال شخصية البطل الرئيسي، عن المعرفة التي قد تكون معبرة عن شخصية الإنسان الحقيقية، فـ«سعيد» اتسم بخيال مبتكر، قادر على تصنيف المعلومات واختيار بعضها، ليؤلف منها صورًا جديدة تجعل الحياة أكثر متعة، فنراه يجمع في شخصيته بين صفات السخرية من مجاورة فندق العاهرات عندما يقول: «لا يمكن عمل أى شىء بجانب فندق عمومي يصدح طول الليل بضحك العاهرات» وصفات الكمال المثالي، الذي يُتخيل ولا يتحقق من خلال رغبته في العودة إلى حياة الريف، ففي المشهد الثاني من الفصل الأول، يخاطب نفسه من خلال (المونولوج الذهني) عما سيحدث لو ترك المدينة ورحل إلى الريف.
لم يذكر لنا الكاتب من أسباب بؤس «سعيد» الذي يتعارض اسمه مع حاله، سوى رأيه الذي يتلخص في قوله: «لا يوجد في القرن الواحد والعشرين تقاليد تتعارض وحرية الفرد، احترام الحرية هو أساس احترامنا للقانون»، ولم يزعم –أى الكاتب– إدانته بهتانًا، ولم يُحرض المتلقي على ذلك، إنما مد إلى وصف معيشته التي تجلت في تفاصيل المكان، فعرض علينا آثار (الموت النفسي)، ومظاهر (العزلة)، فالغرفة التي يسكن فيها مستطيلة، مطلية باللون الأصفر، الذي يذهب بنا مباشرة للوحة البيت الأصفر، يؤكد ذلك وجود الحذاء الذي يشبه إلى حد قريب حذاء «فان جوخ»، الذي يُعد من رواد المدرسة الانطباعية، وسرير متهالك يوحي بالبؤس الذي وصل إليه صاحبه، وآلة موسيقية كلاسيكية، ومدفأة على الطراز الروسي، ولوحة تشكيلية تحاكي الأوان القاتمة للفنان «بول سيزان» الذي مهد لنظرية الفن التجريدي الحديث.
ثم جعلنا بعد عرض حواراته مع أصدقاء طفولته: «ثابت»، و«زكريا» نقرر إلى أى منهم نميل نفسيًّا، ونتجه عقليًّا، فـ«ثابت» يميل إلى مفاهيم العقل الميتافيزيقي، و«زكريا» لا يعرف الفشل؛ لأنه يُقدِّر العواقب، أما «سعيد» فيرى أن المسار الفلسفي السقراطي أدى إلى اقصاء المخيلة، واختزال العواطف الإنسانية لصالح الجدل العقلي الذي يرفضه، لذا يوجه طعناته مباشرة إلى (الجدل) وأخلاقيات المجتمع. من خلال ذلك الحوار بين الأصدقاء يُعرِّج بنا الكاتب إلى مفهوم الجمال، ومقاربة «هيجل»: «إن أردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة»، ليستدل المتلقي من خلال الفصل الأول على خطورة (الإملاء الثقافي) والملاحقة الأدبية التي نعدها ضاغطة على الأدباء في العالم العربي، يقول «ثابت»: «هل تعلم أن بعض أدعياء الأدب وصلت بهم الوقاحة أنهم دعوا إلى شطب اسمك



حسن المغربي

من قائمة الأدباء، وطالبوا بمحاكمتك علنًا وسط الميادين؟ قل لي ماذا سيكون موقفك حينئذ؟».

ثانيًا: إرادة الخلق وقلب القيم

«الفكرة والتمثيل يتطابقان في الفن الأكثر رقيًا على نحو موافق للحقيقة»[3].

على افتراض أن وظيفة (الخيال التصويري) في المسرحية، تتلخص في وقوف الكاتب عند (الموصوف) للتعبير عن قيمته الروحية، فبقوة (الخيال) يمكننا الغوص إلى ما وراء الماضي، ماضي الشخصيات، ومن خلال عين الكاتب الواصف نتمكن من فهم دوافع الشخصيات، التي أزالت سذاجتنا وكشفت أسرار المجتمع وعهره، تلك الأسرار التي عبرت عنها الصحافية «سارة»، التي فاتها قطار الزواج، والتي مارست الحب مع «سعيد» أكثر من مرة، فحين ننظر إلى شخصيتها، يمكننا تصور بيئتها غير المُسعفة، والتي تمثل أساس سُخريتها من الواقع الذي لا تدركه الخالة «مروة» عندما حدثتها عن العفة، فتقول: «لا ألومك، فأنت لا تدرين بما يحدث بالخارج، العفة التي تتحدثين عنها لا توجد إلا في خيال العجائز، وأستطيع أن أجزم أنه ليس هناك أية

لوحة الحذاء لفان جوخ

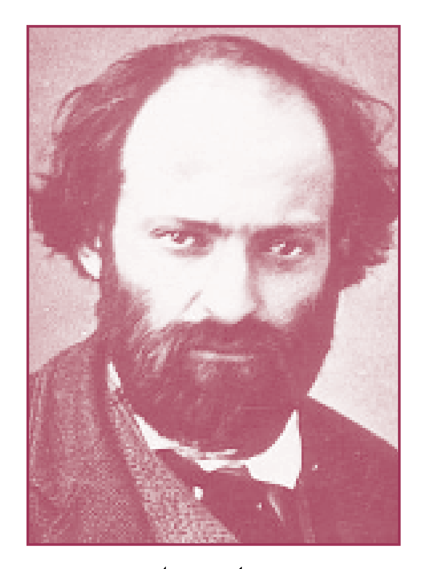


لوحة البيت الأصفر لفان جوخ



فتاة في وقتنا هذا لم تمر بتجارب عاطفية، ولو كانت عبر مواقع الإنترنت على سبيل التسلية وتضييع الوقت»، ولا نستطيع مطلقًا الفصل بين نزعتها الطامحة وسخريتها، إذ قام الكاتب بكشف عاطفتها ورغبتها في الزواج والاستقرار، عندما تقول بنبرة كبرياء: «من هذه الناحية لا تقلقي، سأتزوج، أنا واثقة من ذلك»، ردًا على خالتها التي أكدت لها أن العار أطول من العمر؛ ولأن (البُعد الخيالي) هو القادر على إدراك اندفاعات الإنسان الانفعالية، فإقصاء الخيال يعد اقصاءً للجسد بالنسبة لـ«سارة»؛ ولأن (المخيلة) تمجد الألم، المتعة، الإحساس بالخوف، الموت، كان اعتراض «سعيد» على «سقراط» –الذي تدهور معه الذوق الإغريقي لصالح الجدل، إذ إنه قبله

على افتراض أن وظيفة (الخيال التصويري) في المسرحية، تتلخص في وقوف الكاتب عند (الموصوف) للتعبير عن قيمته الروحية، فبقوة (الخيال) يمكننا الغوص إلى ما وراء الماضي، ماضي الشخصيات، ومن خلال عين الكاتب الواصف نتمكن من فهم دوافع الشخصيات، التي أزالت سذاجتنا وكشفت أسرار المجتمع وعهره



بول سيزان

كانت السلوكيات الجدلية تقابل بالرفض– «إذ لا وجود لمعايير ثابتة للفضيلة، وليس هناك شريعة أخلاقية أبدية، فالغنسان مخلوق ديناميكي لازمني»، هنا ينطلق المتلقي من خلال قدرته على تحويل الفهم وتذوق النص، إلى واقع يتفاعل فيه (الذاتي) مع (الموضوعي) عبر الإيحاء، أو الإثارة، أو تحرير العواطف من (المنطقة الزمنية) –التي يمكننا اعتبارها اشكالًا فلسفيًّا– فـ«صاحب الخيال» الذي اتسم بالغموض يتفق وعديد من التصورات الفلسفية العصية على الفهم، إذ إن محاولة أصدقاء الطفولة اشتقاق زمن يعكس النسق الاجتماعي السائد من الزمن النفسي للبطل الرئيسي «سعيد»؛ بدت محاولة بائسة محكومة بالفشل؛ لأن إدراك الزمن النفسي لشخصيات «سعيد» و«سارة» لا يكون إلا من خلال الوجدان والخبرة، هذا الإدراك الذي تكتنفه أيضًا كثير من الإشكالات؛ لأن الواقع يُقر بما هو عقلاني فقط، اتضح ذلك في الديالوج الذي دار بين «سعيد» وصديقه «زكريا»:

سعيد: «لو فرضنا أن إنسانًا حالته صعبة جدًّا، ويحتاج إلى إجراء عملية جراحية في مصحتك، ماذا تفعل؟».

زكريا: «إذا كانت نسبة نجاحها ضئيلة لا أقوم بها».

سعيد: « تتركه يموت؟».

زكريا: «فلْيَمُتْ. وما علاقتي! المهم بالنسبة لي السمعة، أراهن عليها، نحن الأطباء مثل الخيل التي إذا خسرت السباق مرة، فلن يتم الرهان عليها مرة ثانية».

خاتمة:

«**الخيال قد يموت، لكنه لا يعرف الهرب**».

وهل هناك موت أكثر من عزلة الكاتب عن قيم مجتمعه، التي ينظر إليها كأوثان معرفية وأخلاقية، مختزنه في أذهان ونفوس الناس لحين الحاجة إليها، نحن أمام مسرحية تعرض مفاهيمها في شكل استعاري تخييلي، اتسمت بالتفاصيل المكانية التي أعطت للزمن النفسي للشخصيات شكلًا مرئيًّا، ذلك الزمن الذي جاء معبرًا عن الانطباعات العاطفية التي سيطرت أيضًا على المتلقي عند قراءة النَص، ليصبح ذاتيًّا، ربما

يرجع ذلك بشكل أوضح إلى شخصية «سعيد» الذي تبنى فكرة التجربة الذاتية القائمة على ذلك الوعى باللحظة التي يوجد بها، بينما جاء (الزمن الدرامي) في المسرحية جامعًا للحدث الرئيسي، والشخصيات، والعناصر البصرية المكانية، فهو الزمن الحقيقي الضاغط على الشخصيات، والبنية الزمنية في خطاب الكاتب، ورسالته ارتبطت بالكيفية التي أدار بها الديالوجات الجدلية الخاصة التي تدور حول الحدث الرئيسي داخل النَص.

المكان هو سيد الواقعية في البنية النصية للحدث، والمشاهد تُعد من تجليات واقعية النسق المكاني، وانعكاس لحاضر الشخصيات العياني باعتباره ناتجًا عن الأنساق الاجتماعية القيمية، ربما ساهم ذلك في حال الانسياب السردي الذي أتاح للمتلقي التنقل داخل النَّص كأنه مكان مرتبط ديناميًا بالحدث الرئيسي وحركية الشخصيات وانفعالاتها النفسية.

اعتمد الكاتب على (الخيال الاستعاري) الذي تجلى في التشبيهات، مثل حذاء «فان جوخ»، ووجه «سارة» الذي لا يمكن أن يقارن إلا بوجه ضبع، شخصية «سعيد» أيضًا اعتمدت على اللغة الاستعارية المقاومة للمنطق والجدل والانغلاق، فهو «يؤمن بأن قيمة البشر لا تكمن في قوة أفعالهم التدميرية، وإنما في قوة شعورهم بالخجل»، كما اتسمت شخصيته بـ(الصيرورة) التي هى غريزة اللعب، والمتعة دون توقف، وعبر الكاتب عن شخصية «ثابت» باعتبارها أقرب إلى أفكار «بارمنيدس» في الثبات الذي يختزل حركية الحياة في قواعدها الجافة، وعن مخيلة «سارة» التي اتسمت بالتناقض والقدرة على تغيير الأقنعة تبعًا لأدوار الحياة.

لغة المسرحية التي تقاطعت -كنص أدبي- مع عدد من المفاهيم الفلسفية، مثل مفهوم (الزمن)، و(الخيال)، و(الجدل)، تم من خلالها دمج الأمثال الشعبية في الديالوج بين الشخصيات، ذلك الدمج الذي كانت له وجاهته، التي عكست لنا حرص الكاتب على الربط بين (الإشكالية المعرفية) في لغة أصدقاء الطفولة، وأصالة الفكر كإشكالية أبدية فرضتها على الجميع الأنساق القيمية، كأن المحاكاة في ذكر الأمثال الشعبية نقطة التقاء شخصيات المسرحية، فإذا بالمتلقي يتأمل صور المجتمع المختزنة في أذهانهم، فعندما يكون النص الأدبي المسرحي قيمة في حد ذاته يمكننا اعتبار هذا الدمج من الصياغات الإبداعية المقلقة، التي تحول النص الأدبي إلى صيغة تداولية، تصف وتأول من أجل التمثل التاريخي القيمي، اعتمادًا على اشاراته الذهنية، ربما يمكننا اعتبار هذا الأسلوب في الكتابة راجعًا إلى كيمياء الخيال التي تنظر إلى اللغة كمجموعة شحنات معزولة يمكن للأسلوب أن يدمجها للتفاعل مع بعضها البعض[4]؛ ولأن النص المسرحي محل القراءة، قادر على تشكيل (الخيال الوصفي) المكثف من خلال استثارة وعى المتلقي، فقد نجح الكاتب في إنتاج الدلالة الأدبية منه محاولًا الإجابة عن تساؤل هام ألا وهو: هل يقترن الخيال بالتصور المثالي لقيم المجتمع؟ ○

الهوامش:

1- فريديريك نيتشة (2010)، «غسق الأوثان، أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعًا بالمطرقة»، ترجمة: علي مصباح، بيروت.

2- أدونيس (د.ت)، «الصوفية والسوريالية»، ط3، دار الساقي، بيروت.

3- هيجل (1988)، «المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال»، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

4- عبد السلام المسدي (1982)، «الأسلوبية والأسلوب»، ط2، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا.

جدلية العلاقة بين الأدب والفلسفة



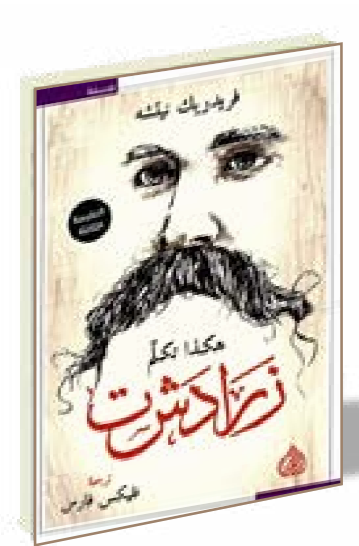
د.ياسر عاشور إسماعيل

العلاقة بين الأدب والفلسفة هي بمثابة علاقة بين ملكتين مختلفتين: العقل بالنسبة للفلسفة، والتخييل بالنسبة للأدب، والتمايز بين الملكتين تبرره الغاية المستهدفة من كل منهما. فإذا كانت الفلسفة منذورة للبحث والتعبير عن الحقائق، فإن الأدب من جهته مخصص لإمتاع الفكر والتأثير في القارئ. وما دامت الحقيقة من طبيعة نظرية ومجردة، وعلى أساس أن العقل هو ملكة للتجريد واستنباط الحقائق المجردة، يبدو إذن أن كل ما له علاقة بالمشاعر والخيال يبقى غريبًا عنه. وبالمقابل يعتبر التخييل بوصفه حركة مشخصة للإحساسات، هو الأنسب لتحقيق التأثير العاطفي المنشود في الأدب، وبالتالي فإن أي لجوء للتجريد سيؤدي إلى إبعاد الفكر عن العاطفة، ويجعله أكثر برودة وصلابة، ويقلل -بالتالي- من التأثير الذي تستهدفه الأعمال الأدبية. صحيح أنه لا يمكن إنكار وإلغاء ملكة التفكير في مجال الأدب، ولا الغوص في عالم الذات بالنسبة للفلسفة، ولكننا نتوقع من الفلسفة التي تهتم بالمعيش أن تقوم بذلك بغاية تقديم تفسير عقلاني، بشكل لا يجعل المادة الحسية لتفكيرها لا تتدخل في تنظيم صورة الفكر، أو في تنظيم التعبير. بهذا القدر وفي هذا الاتجاه سيجد الفيلسوف نفسه في هذه الحدود كاتبًا، يلجأ مؤقتًا إلى الصور الأدبية، حين تعوزه الوسيلة للتعبير بواسطة حدود مجردة ودقيقة عن الحقائق التي يرغب في استخلاصها من التجربة المعيشة، ومع ذلك نتوقع منه أن يتخلص من هذه اللحظة ليتقدم ويقترب أكثر من الخطاب العقلاني المجرد.

إن ثقافتنا تميل إلى إبراز الاختلاف بين الأدب والفلسفة، بوصفه اختلافًا بين نمطين من التفكير، أحدهما مرتبط بالعاطفة والتخييل، ولا علاقة له بالتجريد العقلاني، والثاني مرتبط بالعقل، ومنذور لصفاء التجريد والصور المنطقية، وبالتالي عدوًا للتخييل والإحساسات.

إذا حاولنا اعتبار هذا التمييز والاختلاف حقيقيًا، فإن هذا يعني إما أن الحقيقة على مستوى الأدب والفلسفة أساسها الاختلاف، وإما أنها مشتركة، ولكن معالجتها تتم بطريقتين مختلفتين، وبذلك فإن التمييز بين الحقيقة الأدبية والحقيقة

الفلسفية يقتضي اعتبار الأولى مرتبطة بشروط الحياة الإنسانية، بينما تنفتح الثانية على قضايا أخرى من قبيل الطبيعة، والوجود، والعلم.
إذن التمايز بين الأدب والفلسفة قائم على أساس اختلاف طرق معالجة ومقاربة نفس المواضيع، وبالتالي اختلاف أساليب بناء علاقات هذه المواضيع مع المنطق والتجريد من جهة، ومع المعيش والمتخيل من جهة أخرى.
فالفلسفة تسعى إلى الغوص قدر الإمكان في نسيج التجربة الإنسانية من أجل فهم بنيتها، وإعادة تشكيلها. كما أنه إذا كان الأدب يمنح نفسه حرية التخيل، فإن ذلك لا يتم بشكل اعتباطي، ولكنه يستهدف الغوص بشكل أعمق في بنيات التجربة من أجل إبراز المظاهر التي تنفلت من الملاحظة المباشرة.
ضمن هذا الإطار يمكن تصور علاقة تعاون بين الفلسفة والأدب، يلعب فيه هذا الأخير دور المستكشف بالنسبة للفلسفة، لأنه يجعلها أكثر استعدادًا للإحساس ببعض الظواهر الأساسية في تجربتنا الإنسانية، والتي لا تزال مستعصية على المعالجة العقلانية، وبالمقابل فإن الفلسفة من خلال انكبابها على هذه الظواهر تسعى إلى نقلها إلى مستوى معرفة أكثر عمومية وأكثر وضوحًا.
في هذه الاتجاه إذن يصبح الأدب بمثابة مستكشف لمجالات غامضة في نظر العقل، فيصبح التناول الفلسفي لها محصورًا في تنظيمها عقلانيًّا، داخل بنيات مفاهيمية مجردة.
وعلى اعتبار أننا نقيم اختلافًا مهما كان نوعه بين الفلسفة والأدب، فالنتيجة إذن هي أنه من وجهة نظر الفلسفة يطرح سؤال يتعلق بمعرفة مدى حاجة الفكر للشكل الأدبي، ومن وجهة نظر الأدب يطرح السؤال إلى أي حد يفكر الأدب، وهل هو بحاجة من أجل ذلك لاتخاذ شكل حجاجي خاص بالمجالات النظرية؟ إن التساؤل حول مدى حاجة الفلسفة للإجراءات والطرق الأدبية؛ وفيما إذا كان الأدب قادرًا على إنتاج تفكير فلسفي، هما وجهان لإشكالية واحدة، هي إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب.
علاقة اللغة بالفكر.
علاقة الخيالي بالواقعي.
علاقة الأسطورة بالعلم.
فالفلسفة والأدب يتنافسان تنافسًا شديد الوطأة، إذ يدعي كل حقل أنه يستغرق الآخر، ويهيمن على حقيقته ويتجاوزه تجاوزًا. فالأدب يروم أن يرد الفلسفة إلى حقيقتها الأدبية، أي إلى مجرد كونها نصًّا من النصوص، في حين أن الفلسفة تسعى إلى رد الأدب إلى تنويع تعبيري تمسك هي بحقيقته النهائية، أي بمعناه الأخير.
وتعود فكرة التضاد بين الفلسفة والأدب إلى عهد الإغريق، حيث رفض الفيلسوف أفلاطون وجود الفن والشعر والشعراء في مدينته، بحجة أن الفن عمومًا والشعر خصوصًا يقومان على مفهوم المحاكاة، واتخذ مفهوم المحاكاة مفهومًا دونيًّا لأنه يحاكي العالم الحسِّي، والشعر عنده إيهام بالحقيقة، بينما الفلسفة ترتبط بالعلم أي بالحقيقة[1].
فأخذ مفهوم الأدب مفهومًا دونيًّا قياسًا على هذا المفهوم الذي بقي



تأثيره في الفكر الإنساني لفترة زمنية طويلة.

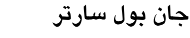
من جهة أخرى رأى الفلاسفة المسلمون الشعر وسيلة من وسائل توصيل رؤاهم الفلسفية عبر القوالب الشعرية، فأخذ المنظور إلى الشعر وجهة مختلفة، حيث وظفوا الأفكار والرؤى الفلسفية، فالجاحظ مثلًا كان يعرض أفكار المعتزلة في قالب شعري، ولُقِّبَ أبو حيان التوحيدي بأديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، واشتهر أبو العتاهية في شعره بإثارة قضايا فلسفية عميقة منها قوله:

لكل شيء معدن وجوهر
وأوسط وأصغر وأكبر
وكل شيء لاحق بجوهره
أصغره متصل بأكبره
من لك بالمحض؟ وكل ممتزج
وساوس في الفكر منك تعتلج
لكل إنسان طبيعتان
خير وشر وهما ضدان[2]

في حين أنه قد تأثر الأدب بالرؤى الفلسفية على مرِّ العصور، كما استعمل الفلاسفة بعض الأجناس الأدبية للتعبير عن نظرياتهم الفلسفية، كما تمثل في محاورات سقراط مع تلاميذه، وفي غيره من الأعمال الفلسفية التي اتخذت من الأجناس الأدبية حقلها المعرفي.

وفي الجانب الآخر ثمّة أدباء تضمَّنت نصوصهم معاني وأفكارًا فلسفيّة جليّة، نذكر




جان بول سارتر


سهيل إدريس

طه عبد الرحمن

هنا أبو العلاء المعرّي والمتنبّي وأبو تمّام، الذين زخرت نتاجاتهم الشعريّة بألوانٍ من الفلسفة وضروبٍ من الحِكمة وأنواعٍ من المعرفة الفلسفيّة والحياتيّة المهمّة.

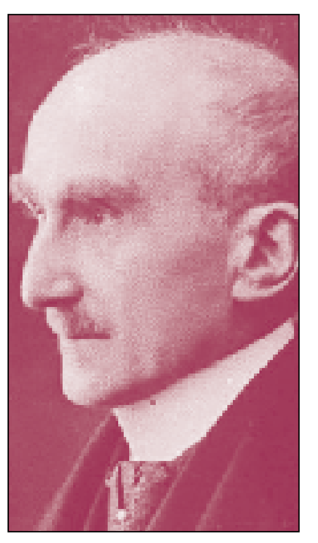
وقد قدم كثير من المفكرين الفلاسفة مفاهيمهم الفلسفية في أسلوب ممزوج بين أسلوب السرد واللغة الشاعرية، خاصة في فلسفة ما بعد الحداثة التي اعتنت بالأدب بصورة خاصة، ذلك أنها فلسفة قامت على الانتفاض على كثير من المعايير العقلانية الصارمة التي يوليها المنهج الفلسفي اهتمامًا خاصًّا، ومثال على ذلك فردريك نيتشه الذي قدم فلسفته بصورة سرد روائي في عمله العظيم «هكذا تكلم زرادشت»، وجان بول سارتر في رواية «الغثيان» التي ترجمها إلى العربية سهيل إدريس.

أما في «الفكر المُعاصِر لم يعُد الأدب يتضمّن تأملات فلسفيّة، ولم تعُد الفلسفة تأخذ صيغًا أدبيّة، بل اندمج الأدب بالفلسفة ووحَّدا صفوفهما في حِلفٍ متين لإعلان كرامة الإنسان، وكان أوّل مظهر من هذا اللِّقاء ما كشفت عنه فلسفة هنري برجسون» (اللّقاء بين الأدب والفلسفة في الفكر المُعاصر، دعوة الحقّ، العددان!08 و109).

فنرى مثلا الفيلسوف



فردريك نيتشه



هنري برجسون

المغربي طه عبد الرّحمن يقسِّم اللّغة إلى قسمَين: الأوّل هو الكلام العباري والثاني هو الكلام الإشاري، مُعتبِرًا الفلسفة كلامًا عِباريًّا والأدب كلامًا إشاريًّا. وعليه «فإنّ كلًّا من الفلسفة والأدب يختلفان فيما بينهما بمقدار نصيب كلٍّ منهما من هذَين القسمَين البيانيَّين المُتعارضَين: العبارة والإشارة أو قوّة العقل وقوّة التخيّل»، وهنا لا يذهب طه عبد الرّحمن إلى الفصل بين الأسلوبَين فصلًا تامًّا، بل يشير إلى أنّ كلًّا من الفلسفة والأدب يشتملان على هذَين النّوعَين من البيان معًا، إلّا أنّه وبينما تنال الفلسفة قسمًا أكبر من البيان العباري، فإنَّ السرد الأدبي يحظى بالقسم الأكبر من البيان الإشاري.

كما يقدم المفكر إدوارد سعيد إطارًا لحركة نقل النظريات والأفكار وتداولها في دراسته القيمة «عندما تسافر النظرية»، وهو إطار مكوّن من أربع مراحل يمكن تلخيصها كالتالي: أولًا: مجموعة الظروف الأصلية التي رافقت ميلاد فكرة ودخولها ميدان الخطاب. وثانيًا: المسافة المقطوعة أو الممرُّ الذي تجتازه الفكرة عبر ضغط السياقات المختلفة خلال انتقالها من نقطة معيّنة إلى زمان ومكان تصبح فيهما واضحة البروز، وثالثًا شروط القبول وأشكال المقاومة في البيئة الجديدة، وأخيرًا تغيير الفكرة المكيّفة أو المدمجة جزئيًّا أو كليًّا وفق استعمالاتها الجديدة وموقعها الجديد في مكان وزمان جديدين»[(3)].

وعلى هذا النسق نجد أن الفيلسوف والأديب يتجاوران ويلتقيان في غالب الأحيان، ذلك أن الفيلسوف يواجه بالضرورة مشكلات أدبية، مثلما أن الأديب يأنس في نفسه القدرة على لعب دور المفكر، فيجد نفسه غارقًا في قضايا الفلسفة.

فالفلسفة تقدم نفسها على شكل نصوص، تجعلنا أحيانًا نجد صعوبة في رسم الحدود الفاصلة بين ما هو أدبي وما هو فلسفي. كما نلاحظ ذلك مثلًا من خلال أعمال مونتيني Montaigne، وروسو، وكير كجارد ونيتشه.

وفي الختام..

يُمكننا القول إنَّ خطوط التماس الإبداعيَّة تتقارب وتتباعد بين الأدب والفلسفة بحسب قدرة الكاتِب وإمكاناته الفكريَّة والأدبيَّة على مزج الأدب بالفلسفة أو الفلسفة بالأدب، أو بتعبير آخر على كتابة الفلسفة بلغة أدبيّة وكتابة الأدب بمضامين فلسفيّة.

الهوامش:

★ محاضر الفلسفة وتاريخ العلوم.

1- أفلاطون: الجمهورية. ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، سنة 1985، ص534.

2- سعدية أحمد مصطفى. البقاء والفناء في شعر أبو العتاهية. دار المنهل، عمان، سنة 2011. ص52.

3- إدوارد، سعيد. عندما تسافر النظرية. ترجمة: مصطفى سعيد. مجلة الحكمة، المغرب، يوليو 1986، ع 2، ص139- 140. نقلًا عن محمد أحمد اليانكي. قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 2005، ص55.



ثقافـات وفنون

حوار

شخصيات

تاريخ

رأي

كتب

غناء

خبير المخطوطات محمد لمسيح:

اختلف المفسرون حول تفسير ما غَمُض في القرآن، رغم قولهم إنه نزل بلسان عربي مبين، أو واضح كل الوضوح!



التاريخ الإسلامي كله، والعقيدة الإسلامية كلها، انتقلت لنا عبر روايات شفهية، أسلوب «العنعنة» المعروف، في رواية الأحاديث والأخبار والأفعال ووصف المعارك الكبرى.. حتى إن القرآن ذاته –النص الأول والأكبر في العقيدة– جُمع من صدور الرجال وتم تدوينه بعد وفاة النبي، وهي طريقة ليست محكمة مغلقة تمامًا، فليس ثمة دليل على جمع كل القرآن، بل إن هناك أحاديث منسوبة للسيدة عائشة ولكبار الحُفَّاظ تنفي جمعه بالكامل، مثل الحديث الذي أورده جلال الدين السيوطي في كتاب «الإتقان في علوم القرآن» ج2 ص66: «عن عائشة قالت: كانت سورة الأحزاب تُقرأ في

حاوره :

سمير درويش

امتد على طول خريطة الجزيرة العربية وشمال أفريقيا، وراح ضحيته الآلاف، ومنهم الحُفَّاظ بحسب الروايات التراثية نفسها. لكن لحسن حظنا أن العلم تطور في المائة سنة الأخيرة بشكل كبير جدًّا، وتطورت أدوات الرؤية والقياس، وتوفر على دراسة النصوص المقدسة للديانات القديمة كلها علماء في الآثار واللغات والجغرافيا والمخطوطات والتاريخ والجيولوجيا.. إلخ، تعمل على قدم وساق لمحاولة إخضاع تلك النصوص للعلم واختبار مدى صحتها ومطابقتها لقواعد المعرفة، وانعكاساتها في الكتب القديمة التي أنتجتها الحضارات المختلفة، في الشرق والغرب. فإذ أخذنا اسم «محمد» على سبيل المثال، سنجد جهود حثيثة لمعرفة بدايات ظهوره في المخطوطات من جهة، ومعناه في اللغات المتداخلة وقتها، ولماذا لم يكن هذا الاسم معروفًا قبل الإسلام؟ فهناك من ينكر وجوده تمامًا، وهناك من يقول إن 15 شخصًا فقط تسمُّوا به، وأنهم تسموا به عندما سمعوا من الكهان أن نبيًّا سيبعث بهذا الاسم!

لهذه الأسباب ذهبت للأستاذ محمد لمسيح، خبير المخطوطات المغربي المعروف، وطرحت عليه مجموعة من الأسئلة التي تؤرق أي باحث في موضوع

الديانات القديمة، ولا يجد لها إجابة ترضى المعتقد والعقل في الآن ذاته، فهو أحد الباحثين في المخطوطات القديمة، ينتمي إلى معهد إنارة الألماني، الذي يقدم اجتهادات مهمة في هذا المبحث، كما أن له برنامجًا مهمًّا يُبثُّ على موقع youtube اسمه «التاريخ المبكر للإسلام» Early History of Islam، يشرح فيه ما توصل إليه هو نفسه، وما توصل إليه العلماء حول هذه الأمور:

*** في ظل عدم وجود أي آثار قديمة تدل على الوجود المادي الفعلي للأنبياء الإبراهيميين جميعًا، وفي ظل اطلاعك وفحصك للمخطوطات القديمة، سواء عندنا أو عند غيرنا، كم نسبة ثقتك في حقيقية هذا التاريخ المنقول إلينا؟**

– حاول علماء الآثار في عصرنا الحالي العثور على آثار مادية قديمة تدل على وجود أنبياء الكتاب المقدس، فلم يوفقوا في هذه المهمة الصعبة، نظرًا لأن الرواية الشفهية أخذت حيزًا كبيرًا من الزمن في نقل قصص الأنبياء، قبل أن تجد طريقها نحو التوثيق بعد أجيال عديدة، وربما حتى قرون عديدة، وللخروج من هذه الإشكالية رأى بعض الباحثين المؤمنين بهذه القصص كحقيقة تاريخية الخوض في تجربة البحث

زمن النبي مائتي آية، فلما كتب عثمان المصاحف لم يقدر منها إلا على ما هو الآن»، وهو ما أكده حديث آخر رواه عبد اللّه بن الإمام أحمد في «زوائد المسند»، وورد في كتب أخرى، عن أبيّ بن كعب: «كأين تقرأ سورة الأحزاب؟ أو كأين تعدها؟» قال: قلت له: ثلاثًا وسبعين آية، فقال: قط، لقد رأيتها وإنها لتعادل سورة البقرة، ولقد قرأنا فيها: «الشيخ والشيخة إذا زنيا فارجموهما البتة نكالًا من اللّه واللّه عزيز حكيم».

هذه الأخبار المنقولة لا يؤيدها أي وجود مادي من آثار أو مخطوطات، كما أن اللغة العربية كانت وليدة، ومختلطة بلغات قديمة مثل الساسانية والآرامية والعبرية، وكذلك كان الخط العربي هزيلًا، حروف متشابهة الرسم دون تنقيط أو تشكيل وحروف مد، ما يجعل (الرسم) يُنطق بأكثر من نطق، وبالتالي بأكثر من معنى.. وهذا ليس كلامي، بل كلام اللغويين العرب القدماء أنفسهم الذين طوروا الخط العربي.

هذا الاختلاف في الرسم والنطق –إلى جانب تغير معاني كثير من الكلمات بمرور الزمن، وهذا طبيعي– يضعنا أمام إشكالية ما يجب أن نأخذه وما يجب أن نهمله من التراث، ما نصدقه من روايات وما نكذبه، خصوصًا أننا نعرف أن كثيرًا من المرويات خضعت لتقلبات السياسة في القرون الثلاثة الأولى، وبالصراع بين الأمويين والعباسيين والفاطميين، هذا الصراع الذي

عن آثار مادية قديمة تدل على الوجود الفعلي لهؤلاء الأنبياء في التاريخ، ومحاولة منهم لتغطية «فشل» علماء الآثار بحسب تقديرهم، فاعتمدوا اعتمادًا كليًّا على الكتاب المقدس كمرشد للوصول إلى حقيقة الأمر.

على سبيل المثال لا الحصر، نجد الطبيب السويدي لينرت مولير Dr Lennart Möller لإثبات قصة سفر الخروج، قام بنفسه بالتنقيب والبحث عن آثار قصة خروج بني إسرائيل من مصر في صحراء سيناء والبحر الأحمر والمناطق المجاورة، وقد نجح في العثور على عظام بشرية وعظام للخيول في قعر البحر الأحمر، كذلك أشكال دائرية من المرجان، واعتبرها بقايا عجلات المركبات الحربية عند غرق جيش فرعون أثناء العبور، كما عثر على نقوش للشمعدان العبري «مينوراه» מְנוֹרָה على بعض الصخور، وآثار تظهر تقديم ذبائح حيوانية، ووجود فعلي لأنواع الأشجار التي صنع منها تابوت العهد، وأماكن تواجد المياه والنباتات والحيوانات التي ذكرت في هذه القصة، فجمع كل هذه المعطيات، وألف كتابًا بعنوان The Exodus Case قضية الخروج «اكتشافات جديدة لتاريخية الخروج».

لكن معظم علماء الآثار الإسرائيليين المحترفين وغيرهم، وعلى رأسهم عالم الآثار الإسرائيلي البروفيسور إسرائيل فينكلستاين Israel Finkelstein، والبروفيسور أرين مايرAren Maeir والبروفيسور يوسف

نقوش الشمعدان العبري



نقش حمامات جدارا





أرين ماير

جارفينكل Yosef Garfinkel، لم يقبلوا بهذه الطريقة في البحث الأثري المبنية على منظور إما «التأكيد أو الرفض»، وينصح فينكلستاين أصحاب هذا النهج بالقول: «يجب قراءة التقاليد الكتابية على خلفية زمن تكوينها، وأيديولوجية المؤلفين»، ويقول أرين: «معظم علماء الآثار الإسرائيليين لم يعودوا في مأزق أيديولوجي لاستخدام أبحاثهم لإثبات الأيديولوجيات الوطنية.
https://www.timesofisrael.com/toi-asks-the-experts-what-are-the-most-important-finds-of-israeli-archaeology/
إذًا من خلال ما تقدم يمكن القول بوجود مدرستين: الأولى تتبع منهج وجود مفاهيم مسبقة في الكتاب المقدس لتأكيدها وإثبات تاريخها، والمدرسة الثانية تتبع منهج النقد العلمي تجاه النص المقدس، وتتوخى الحذر من الانسياق وراء الأيديولوجية السائدة، وأنا شخصيًا أميل لهذا الطريق الأخير في دراستي وأبحاثي لتاريخ الإسلام المبكر، والقول على سبيل المثال بعدم وجود مكة الحالية في التاريخ قبل الإسلام.

*** بعض المخطوطات الأجنبية القديمة تذكر «محمد»، مما يقطع بوجوده المادي، وينفي كل الاجتهادات التي تشير إلى كونه شخصية وهمية تم اختراعها.. السؤال هنا: هل ذُكرت كلمة «محمد» كاسم أم كصفة؟ وما دلالة ذلك في الحالتين؟**

- عندما ننظر لسيرة شخصية محمد في الرواية الإسلامية، نجد عليها العديد من التساؤلات والاختلافات والتضارب في الأقوال، وتصبح هذه الرواية محل شك كبير خاصة عند ظهورها فجأة في بداية العصر العباسي، وتوسعها كلما مرت الأزمنة!
والآن عند العودة إلى المخطوطات القديمة بلغات مختلفة تعود للبدايات الأولى لظهور الإسلام، يتبين غياب تام لهذه التفاصيل والمرويات، بل بالعكس، نجد معلومات مختلفة تمامًا عما قدمته السردية الإسلامية بعد قرن ونصف من هذه الأحداث، مما جعل بعض الباحثين -خاصة من معهد إنارة الألماني Inârah الذي أنتمي إليه- يشكك في الموروث الإسلامي برمته، وعلى رأسهم البروفيسور كارل هانس أوليغ Karl-Heinz Ohlig؛ فعند مناقشة نقش قبة الصخرة تبين للبروفيسور كرسيتوف لكسنبيرغ Christoph Luxen-berg (اسم مستعار) من خلال الفحص الفيلولوجي لكلمة «محمد» وجدها تعني: «ممجد ومبجل»، وهي صفة تعود حسب نص نقش قبة الصحرة ليسوع المسيح «عيسى بن مريم»، فكلمة محمد أو «محمت» مذكورة على سبيل المثال في كتاب تاريخ هرقل للمؤرخ الأرميني سيبيوس Sebeos الذي توفي سنة 645م، ووثيقة ثانية باللغة السريانية موجودة في المتحف البريطاني تحت رقم (14461 ADD MS) دخول الطيايا (العرب)، وكلمة «موحمد» -بالواو- تتحدث عن فتح حمص سنة 947 بالتاريخ السلوقي أو الإغريقي الذي يوافق سنة 636م.
وبالتالي فمحمد شخصية تاريخية حقيقية لكنها ليست كما صورها لنا العصر العباسي في السير والروايات التي يعرفها معظم المسلمين! بالنسبة لنقل كلمة «محمد» من طرف هذه الوثائق الأجنبية التي تعود لفترة ظهور الإسلام، لم تكن حاسمة في ذكر هل هي صفة أم اسم، لكن من خلال شهادات أخرى كعبارة «ظهر نبي بين السارسين» في مخطوطة دكترينا جكوبي Doctrina Jacobi تعود لسنة 634م؛ تفيد أن اسمه لم يكن معروفًا، وكذلك في رسائل بطريرك الكنيسة الشرقية يشوعياب الثالث المتوفى سنة 659م ܡܗܡܕ ܛܥܝܐ وشمعون مطران رواردشير يتضح أن هذا النبي نعت حسب هذه الرسائل بـ«الغاوي»، بدلًا من «محمد»، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن كلمة «محمد» صفة وليست اسمًا، كما كانت عبارة «عبد الله معاوية» في نقش حمامات جدارا Gadara بالجولان في سوريا، وتعني «خادم الرب معاوية» وليس اسمه

عبد الله.

★ هل تعتقد في صحة نظرية «دان جيبسون» من أن «محمد» ولد في البتراء ثم هاجر إلى المدينة؛ فبدأ وجوده في الحجاز منذ الهجرة؟ إن كان ذلك فنحن أمام آثار حقيقية تدل عليه نفيًا لما ورد في السؤال الأول عن انتفاء أية علامات على وجوده. كيف ترى الأمر؟

– نظرية دان جيبسون Dan Gibson ذهبت في طرحها إلى تحديد جغرافية مكة الحقيقية بمدينة البتراء، وهذه النظرية لم تطرح إمكانية الوقوع في الخطأ! بل أعطت البديل الحقيقي لمكة الحالية في إطار غياب تام لتاريخيتها قبل الإسلام، واعتمد جيبسون في طرحه من جهة على جغرافية النص القرآني، ومن جهة أخرى على بعض المعلومات من الرواية الإسلامية التي تخدم نظريته! وهي نفس الطريقة التي أنكرها معظم علماء الآثار المعاصرين كما رأينا في السؤال الأول.

نعم قد تكون البتراء هي مسقط رأس الرسول محمد لكونها داخل المساحة الجغرافية الموجود في النص القرآني؛ ولقربها من البحر الميت في أغوار الأردن؛ منطقة سدوم وعمورة أهل لوط، وذلك في سورة الصافات (137 و138): «وَإِنَّكُمْ لَتَمُرُّونَ عَلَيْهِم مُّصْبِحِينَ وَبِاللَّيْلِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ»، كما أن القرآن يخاطب قبيلة الرسول محمد في سورة الواقعة (63 و64): «أَفَرَأَيْتُم مَّا تَحْرُثُونَ أَأَنتُمْ تَزْرَعُونَهُ أَمْ نَحْنُ الزَّارِعُونَ»، أو في سورة المؤمنون (19) قوله: «فَأَنشَأْنَا لَكُم بِهِ جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ لَّكُمْ فِيهَا فَوَاكِهُ كَثِيرَةٌ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ».. وهذا يعني أن مجتمع الرسول محمد مجتمع زراعي، بخلاف جغرافية مكة الحالية التي تقل فيها نسبة تساقط الأمطار وانعدام إمكانية الزراعة والفلاحة، بينما البتراء كانت تعتمد على طرق السقي منذ وجود مملكة الأنباط التي انتهت في بداية القرن الثاني الميلادي، وكذلك كانت المركز التجاري للقوافل بامتياز في العصور الغابرة.

لكن يبقى تحديد مسقط رأس الرسول «محمد» حسب رأيي لغزًا محيرًا لغياب الأدلة المادية على ذلك، ولهذا السبب أقول بحذر شديد قابل للوقوع في خطأ: إن محمدًا عاش في المنطقة العربية البترائية Arabia Petraea، التي تضم صحراء سيناء وشمال السعودية والأردن، لتقليل هامش الوقوع في الخطأ، وربما ولد في العراق وطرد من هناك كما جاء في رسالة شمعون مطران رواردشير.

★ كيف يمكنك تقييم «اللخبطة» التاريخية في التداخل بين كون الإسلام رسالة سماوية جديدة، وكونه تصحيحًا للتعاليم المسيحية؟ هذه اللخبطة التي تبدو من تفسيرك لمعنى كلمة «محمد» في الآرامية من ناحية، ووجود رموز مسيحية على العملات في عهد معاوية؟ وإن كان التداخل موجود.. كيف تفسر نزول كتاب كبير هو القرآن الكريم؟

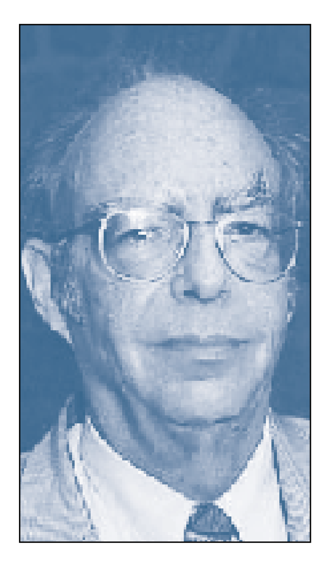
– عندما ننظر للوثائق التاريخية التي كانت شاهدًا على ظهور الإسلام في القرن السابع الميلادي باختلاف أصحابها ولغاتها وأماكنها، لا نجد أي ذكر لعقيدة جديدة اسمها الإسلام، وظهور نبي بين العرب كما جاء في مخطوطة دكترينا جكوب ليس معناه ظهور لديانة جديدة، بل نجد إشارة لظهور هرطقة مسيحية نصرانية انشقت عن

الكنيسة الشرقية على يد «غاوي»، بشهادة رسالة شمعون مطران رواردشير في عهد يشوعياب الثالث، ومعظم أتباع هذا «الغاوي» من الأحناف، وبالتالي لا غرابة في وجود مقاطع في القرآن تتحدث عن ولادة المسيح ومعجزاته وصلبه وغيرها من الأمور التي لا يؤمن بها اليهود، ولا أتباع ديانات غير النصرانية، وجود صليب على نقش حمامات جدارا Gadara تعود لحكم معاوية، والصلبان على العملات العربية في عصره يمكن اعتبارها تقليدًا للعملات البيزنطية، لكن وجودها إلى عصر عبد الملك بن مروان في نهاية القرن السابع الميلادي، يؤكد نظرية عدم وجود ديانة جديدة أتى بها نبي العرب، أما القرآن فما هو سوى كتاب ليتورجيا للصلوات بلسان عربي من كتب القراءات والفصول التي كانت موجودة على الساحة منذ القرن الخامس الميلادي، وتسمى باللغة اللاتينية lectionárius أو Lectionarium،وباللغة السريانية قريانا «ܩܪܝܢܐ»، نظرًا لوجود مقاطع من الكتاب المقدس في النص القرآني، فيكفي أن نجد ذكر ما يناهز 137 مقطعًا من قصة موسى وحده، لنقول بدون تردد إنه كان فعلًا كتاب القراءات والفصول بلسان عربي مبين.

★ ذكرت أن نسخة من مصحف عثمان موجودة



دان جيبسون



كارل هانس أوليخ



يوسف جارفينكل

في اليمن الآن يتم إخفاؤها بالكامل كي لا يطلع الدارسون والباحثون عليها.. أولًا هل تعتقد في وجود هذه النسخة فعلًا؟ وثانيًا: في تحليلك ما الذي يمكن أن يخاف منه مالكو النسخة؟ مع الوضع في الاعتبار أن «الخوف» يشير إلى أنهم «يدركون» الأمر، فهل تعتقد أنهم يدركون بالفعل؟

– لم أذكر أبدًا أن نسخة مصحف عثمان موجودة باليمن، ربما تقصد أقدم مخطوطة للقرآن في العالم طرس صنعاء –DAM01 27.1 توجد بالعاصمة اليمنية صنعاء، ولهذا سميت بمخطوطة صنعاء، لم تحاول السلطات اليمنية إخفاءها عن الباحثين، هي فقط في غير متناول الأخصائيين نظرًا لوجود نص سفلي ممسوح يظهر تحت الأشعة فوق البنفسجية Ultraviolet، وهذا النص مغاير تمامًا للنص القرآني الذي بين أيدينا، فيه زيادة ونقصان ومرادفات لكلمات في القرآن، واختلاف في ترتيب السور وغيرها، يمكن اعتباره من المصاحف التي حكم عليها بالإتلاف والحرق في عهد الخليفة عثمان بن عفان، أو عصر الحجاج بن يوسف الثقفي في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان، فالسلطات اليمنية تدرك قيمة وأهمية طرس صنعاء ولا تعرضه على كل من أراد دراسته إلا في نطاق ضيق للغاية خاصة في السنين الأخيرة. ولازالت دراسة هذا الطرس

تشكل صراعًا بين مدرستين مختلفتين؛ مدرسة المتخصصين في علم المخطوطات الذين يرون أنه كان مصحفًا متداولًا في الفترة الأولى لظهور الإسلام إلى أن حكم عليه بالطمس، والمدرسة الثانية؛ وكل أصحابها من المؤمنين بوحدانية النص القرآني خوفًا من نعت القرآن بالتحريف وعلى رأسهم الأستاذة التونسية أسماء هلالي! وبالتالي هذا الطرس بحسب رأيهم لم يكن سوى وسيلة لتدريب الطلاب على كتابة القرآن، متناسين -أي أصحاب هذه المدرسة، أو ناسين- أن التدريبات على كتابة القرآن لم تكن على الرقاع لغلاء ثمنها وندرة وجودها، في ظل وجود ألواح الخشب الرخيصة التي ما زال استعمالها قائمًا لهذا الغرض إلى يومنا هذا في المدارس العتيقة! وكذلك يتناسون أو ينسون قولهم بأن القرآن كان محفوظًا في الصدور، في حين كان هؤلاء الطلاب تحت إشراف شيخ ومعلم يعلمهم القراءة وكتابة القرآن، ولهذا السبب أميل للمنهج العلمي الصارم كما رأينا في الجواب على السؤال الأول، فيجب على الباحث وضع الإيمان والأيديولوجية جانبًا لدراسة مثل هذه النصوص الدينية بطريقة علمية لا مكان للعاطفة فيها.

٭ التفسيرات التي تقدمها لمعاني بعض الألفاظ الواردة في القرآن من ناحية، والاقتراحات بقراءات مختلفة لألفاظ أخرى تبدلت نتيجة عدم وجود التنقيط.. هذه الاختلافات تحيلنا إلى تاريخ إسلامي مختلف عن السردية السائدة.. هل هناك تصور كامل لتاريخ بديل ولسردية بديلة؟ هل يعمل الباحثون على اكتشاف ونشر هذه السردية البديلة؟ وإلى أين وصلوا؟

- النص القرآني الذي بين أيدينا الآن في أصله ومخطوطاته القديمة لم يكن فيه تنقيط أو علامات الإعراب أو الهمزة أو ألف المدَّ نظرًا لبدائية خطه، مما نتج عن ذلك وجود قراءات مختلفة عديدة اعتُرِف بسبع قراءات، منذ بداية الأمر، وتنتمي لخمس مدارس في دمشق ومكة والمدينة والكوفة والبصرة، ثم أضيفت ثلاث قراءات أخرى لتصبح عشر قراءات رسمية للقرآن، ثم أضاف الإمام البنا الدمياطي المتوفى سنة 1117هـ أربع قراءات أخرى، ولم يتوقف العدد في القراءات المختلفة إلى هذا الحد، فقد ظهرت خمسون قراءة مختلفة بحسب ابن مجاهد، وألف وأربعمائة وتسعة وخمسين رواية وطريقة بحسب الهذلي، مما اضطر علماء الإسلام إلى وضع فتوى بعدم الاجتهاد في ضم المزيد من القراءات للقراءات الرسمية، واعتبروا كل القراءات ما بعد القراءات الأربع عشرة، هي «قراءات شاذة»، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هذه القراءات هي فقط اجتهاد من القراء، وبنفس المنطق (منطق الاجتهاد) يمكن قراءة هذا النص تحت قواعد علمية جديدة تخص مادة الفيلولوجيا، هذه المادة التي أعطت قراءة جديدة للقرآن تعيد قراءته لزمان ظهوره، فتتضح بهذه القراءة الجديدة الكثير من المقاطع الغامضة التي اختلف المفسرون في تفسيرها على العديد من الأقول، رغم إيمانهم بأنه قرآن عربي مبين، أي واضح لا غموض فيه!

طبعًا الدراسات الفيلولوجية للقرآن ما زالت في بداياتها، وتحتاج لتضافر الجهود بين الباحثين والمتخصصين في هذه المادة للوقوف نسبيًّا على القراءة الصحيحة لهذا النص، وبالتالي تحديد التشريع والأحكام في ظل المفهوم اللغوي الذي يريده النص القرآني، وليس ما توصل إليه علماء الإسلام من أمور قد تكون مختلفة تمامًا عما كانت عليه الأمور في عصر ظهوره، فلو أخذنا -على سبيل المثال لا الحصر- سورة المسد بحسب علم الفيلولوجيا، سنجد السورة بأكملها تتحدث عن البخل وتذم صاحبه، وتنبهه لما قد يؤول إليه أمره من مؤامرات في الدنيا من أقرب الناس إليه قبل الآخرة، لكن تفسير علماء الإسلام لهذه السورة ذهب بعيدًا ليجعل أحد أعمام الرسول وزوجته في زاوية السب من اللّه لهما، تكرره ألسنة المسلمين عند كل صلاة إلى يوم

القيامة! وإذا ما عرفنا وقت وسبب ظهور مثل هذه التفسيرات في عصر الخليفة أبو جعفر المنصور العباسي، وما كان يحمله من عداء لعمه عبد اللّه بن علي، لبطل العجب!

*** في بداية ظهورك في برنامج وقناة صندوق الإسلام لحامد عبد الصمد كنت متحفظًا إلى حد كبير، بحيث تقول ما تعتقد دون أن تعلق أو تشارك حامد في تعليقاته المعروفة، التي تنطلق من نفي وجود رسالة الإسلام أساسًا، ومن نفي الديانات عمومًا.. لكنك في قناتك وبرنامجك «التاريخ المبكر للإسلام»، وفي أحاديثك المتعددة أصبحت أكثر جرأة، وتتحدث صراحة عن نفي ما لا تجد دليلًا عليه.. ما الذي حدث بين الأمرين وغير وجهتك؟**

– في بداية ظهوري على وسائل التواصل الاجتماعي خاصة مع الأستاذ حامد عبد الصمد الذي كان له الفضل هو والدكتور هارون سعيد إبراهيم وبعض الأصدقاء على مشاركة الجمهور الناطق باللغة العربية، بهذه الأبحاث غير المعروفة من علم المخطوطات والتاريخ المبكر للإسلام، كنت متحفظًا إلى حد


إسرائيل فينكلستاين


لينرت مولير

كبير كما تفضلت، نظرًا لعدم معرفتي بردة الفعل على مثل هذه التصريحات الخطيرة، التي هي في الغالب ما تكون عنيفة، وقد تودي بصاحبها إلى الهلاك، لكن اتضح لي الأمر فيما بعد عند مناقشة بعض أفراد عائلتي على ما قدمته للجمهور من معطيات تاريخية ولغوية مبنية على أسس علمية صارمة، ليس الهدف منها تحطيم عقيدة المسلمين، وإنما رمي حجر المعرفة في بركة التقليد الراكدة منذ أكثر من ألف سنة، وما دمت في إطار علمي صرف دون تجريح أو هجوم على مشاعر المسلمين، فنقاش مثل هذه المعطيات الجديدة مقبول ومرحب به في أروقة البحث العلمي، وحتى بين المثقفين أنفسهم، فلم أتعرض لأي مضايقات ولا تهديدات من طرف الخصوم، فأقصى ما يمكن الرد به على ما أقدم هو السب والشتم، وهذا النوع من ردود الفعل مقدور عليه مادام لم يصل لحد الأذى الجسدي، بل بالعكس هناك تشجيعات كثيرة تأتي من كل الاتجاهات مصاحبة بالشكر والامتنان، وهكذا في برنامج «التاريخ المبكر للإسلام» أصبحت أكثر جرأة في طرح الفرضيات والأبحاث المثيرة للجدل، وأنا أعلم أن هذه المعطيات الجديدة تحفز على المزيد من البحث ودراسة الموروث الديني والثقافي لبلداننا الإسلامية، وبدأنا نرى بصيص الأمل عند الأجيال القادمة، لأنها لن تخضع لهيمنة رجال الدين والخرافات التي ملأوا بها عقول أجيال وأجيال من المسلمين، والكلمة الأخيرة سوف تكون للعلم، ولا سيادة فوق سيادة العقل والمعرفة ○



د.جمال حجر

السروجي ونشأة مدرسة التاريخ الحديث في الإسكندرية

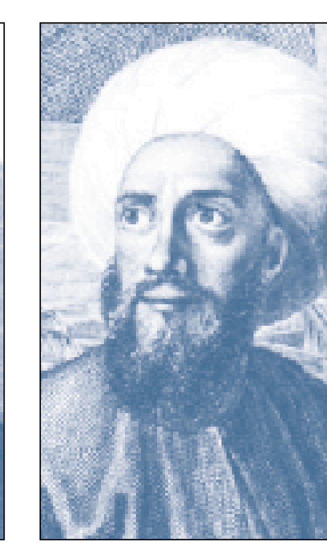
يعد قسم التاريخ بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ثاني أقدم الأقسام الجامعية لتدريس التاريخ طبقًا للمناهج «الأكاديمية»، في ثاني أقدم كلية للآداب في مصر. فقد تأسست في عام 1938 تحت رعاية جامعة فؤاد الأول (القاهرة)، أي قبل إنشاء جامعة فاروق الأول (الإسكندرية) عام 1942. وقتها لم تكن كوادر الكلية العلمية قد تأسست، وكان التدريس في القسم، والكلية بصفة عامة، مسؤولية جامعة فؤاد الأول، التي كان عليها أن تزود الكلية بالأساتذة من المصريين والأجانب. إلى أن تحملت جامعة فاروق الأول هذه المسؤولية بإعداد كوادرها تدريجيًّا. فكيف تم ذلك.

مع نشأة الجامعة في الإسكندرية في أجواء الحرب العالمية الثانية، بدأت عملية تدريس التاريخ لأول مرة بمناهج «أكاديمية»؛ فقد كانت قراءة التاريخ من قبل شأن الهواة والأدباء من خارج المؤسسات الأكاديمية؛ إذ لم يكن في مصر كلها في الخمسينيات من أساتذة التاريخ «الأكاديميين» سوى محمد شفيق غربال (تلميذ توينبي)، وحسن عثمان (خريج روما)، وأحمد عزت عبد الكريم (تلميذ غربال)، وأحمد عبد الرحيم مصطفى (تلميذ عبد الكريم) وجميعهم بالقاهرة، ومحمد مصطفى صفوت (خريج ليفربول ولندن) وتلميذه محمد محمود السروجي بالإسكندرية. هؤلاء هم المؤسسون الأوائل للمدرسة الأكاديمية الوطنية في التاريخ الحديث.

فكيف تشكلت دراسة التاريخ الحديث والمعاصر في مصر في الفضاء الأكاديمي؟

دعونا نتخذ من عهد محمد علي نقطة انطلاق لمرحلة الحداثة modernity، أي الانتقال من حال قديم إلى حال جديد، وقد شكل هذا التوجه نحو الحداثة نمط الحياة في النصف الثاني من القرن 19، فقبل عهد محمد علي كانت كتابة التاريخ تسير طبقًا لمنهج الحوليات التقليدي الذي يعتمد خط الزمن سياقًا تُسرد عليه الأحداث، وفي عهده صارت دراسة التاريخ الحديث والمعاصر جزءًا من حركة النهضة العامة التي اضطلع بها مؤسس مصر الحديثة. وفي غياب مدرسة أكاديمية تكتب تاريخ محمد علي، اعتمد الرجل على الأجانب، إلى أن وضع الجبرتي بصمته على هذه «المرحلة الانتقالية بالتجديد في منهج الكتابة التاريخية، فطبق أصول «المنهج التحليلي» للوقوف على الهدف من دراسة الماضي وفهمه، وطرح الأسئلة حول أسباب الأحداث واتجاهاتها ونتائجها، فأحدث بذلك ثورة في

المنهج.
وتوفر على دراسة التاريخ الحديث بعد الجبرتي كوكبة من «الهواة» ذوي الميول الوطنية ومنهم: رفاعة الطهطاوي (1801– 1873)، وعلي مبارك (1823– 1893)، وأمين سامي (1857– 1941)، وإسماعيل سرهنك (1854– 1924)، ومصطفى كامل (1874– 1908)، ومحمد فريد (1868– 1919). حملت هذه الكوكبة مسؤولية التأريخ للأسرة العلوية، ومع تذبذب كتاباتهم بين التاريخ الحولي والتاريخ بالتحليل. وأكد جمال الدين الشيال على أهمية التحولات التي أجرتها هذه الكوكبة في مناهج الكتابة التاريخية.
وبدأ عهد محمد علي يؤتي ثماره؛ ففي عهد إسماعيل، تأسست الكتبخانة الخديوية على يدي علي مبارك باشا عام 1870، وأُنشئت مكتبة البلدية بالإسكندرية، افتتحت دار العلوم، وأُدرج فيها تدريس التاريخ كتخصص أكاديمي، برز فيه محمد عبده عام 1878. ثم أُنشئت مدرسة المعلمين العليا في عام 1880، وتخرج فيها محمد شفيق غربال، ومحمد رفعت، ومحمد فؤاد شكري، واستكملوا دراساتهم في أوروبا، وسارت مدرسة المعلمين بعد ذلك طريقًا تمهيدية لمن يرغب في الالتحاق بالجامعات الأوروبية، التي قطعت شوطًا نحو الحداثة في مناهج دراسات التاريخ.
وما إن وصلنا إلى النصف الأول من القرن العشرين حتى صار للتاريخ الحديث شأن مستقل


عبد الرحمن الجبرتي

علي باشا مبارك

محمد شفيق غربال

كتخصص أدبي، يُدَرَّس في الجامعة الأهلية التي أُنشئت عام 1908، وفي الجامعة المصرية التي نشأت على أكتافها عام 1925، وفي كلية الآداب بالإسكندرية التي تفرعت منها عام 1938، والتي صارت نواة جامعة فاروق الأول بالإسكندرية عام 1942.
ومع إنشاء هذه المؤسسات التعليمية العليا، حدث تطور جوهري في مناهج دراسة التاريخ الحديث؛ فقد ظهر جيل جديد من «المؤرخين المصريين الأكاديميين» المؤسسين للمدرسة الوطنية، والمتأثرين بالحركة الوطنية، التي أفرزتها ثورة 1919، فطالبوا بتمصير تدريس التاريخ في الجامعة بعد ضمها إلى وزارة المعارف عام 1925. ومنهم: محمد رفعت، الذي درس في ليفربول ثم عاد قبل نهاية الحرب العالمية (الأولى)، ومحمد صبري، الذي درس في السربون ثم عاد عام 1924، ومحمد شفيق غربال، الذي درس في لندن، وتتلمذ على يدي توينبي، ثم عاد عام 1925، ومحمد مصطفى صفوت الذي درس في ليفربول ولندن، ثم عاد في مطلع الأربعينيات. نقل هؤلاء الأربعة أسس المناهج الأوروبية الحديثة في دراسة التاريخ الحديث، وصبوا اهتمامهم على التاريخ الوطني. وكان هذا توجهًا جديدًا في دراسة التاريخ الحديث.
هكذا كانت البداية الحقيقية في التاريخ الوطني بالقاهرة مع محمد شفيق غربال، أول مصري يشغل وظيفة أستاذ التاريخ الحديث بالجامعة المصرية.
وكان محمد مصطفى صفوت، تلميذ غربال في مرحلة الليسانس وخريج الجامعة المصرية،

أول أستاذ في التاريخ الحديث والمعاصر في الإسكندرية؛ فبعد حصوله على الليسانس عام 1933، حصل على دبلوم معهد التربية العالي عام 1935، ثم حصل على الماجستير من ليفربول عام 1937، ثم الدكتوراه من لندن عام 1939. وخلال فترة وجوده بإنجلترا طوَّف بالأرشيفات البريطانية والفرنسية والألمانية. وحين عاد إلى الوطن مزودًا بعلم غزير، عُين في جامعة فؤاد الأول بالقاهرة عام 1942، ثم نُقل إلى كلية الآداب بالإسكندرية مع افتتاح جامعة فاروق الأول في العام نفسه، ليكون حجر الأساس الذي سيقوم عليه تخصص التاريخ الحديث بها.

في تلك الظروف التي جاءت بصفوت إلى الإسكندرية عام 1942، التحق الطالب محمد محمود السروجي بكلية الآداب وتعلم التاريخ الحديث على يديه. وحين تخرج في الكلية عام 1946 في أعقاب الحرب العالمية الثانية، كان أول دفعته، فقاده طموحه وتميزه إلى مواصلة المسيرة العلمية، فالتحق بالدراسات العليا، بينما كان يعمل أمينًا لمكتبة الكلية. وحصل على الماجستير، على يدي صفوت في عام 1950، وعُين مدرسًا مساعدًا بقسم التاريخ. وواصل مشواره فحصل على الدكتوراه في عام 1955 تحت إشراف صفوت نفسه، وهو الأستاذ المصري الوحيد في التخصص، وأحد أقطاب الرعيل الأول، الذي حمل المسؤولية الأكاديمية كاملة على أكتافه في بناء هذا الصرح الأكاديمي.

وصار التلميذ زميلًا لأستاذه. ومن أسف أن ذلك لم يدم طويلًا، فقد تُوفي الأستاذ في عام 1960 عن عمر يناهز الخمسين عامًا، تاركًا كامل المسؤولية على تلميذه الوحيد في الإسكندرية ليواصل المسيرة، فكان السروجي بذلك أول أعضاء جيل الخمسينيات، والمؤسس الحقيقي لمدرسة التاريخ الحديث في الإسكندرية.

وبينما صار السروجي وحده في الإسكندرية، حرص على التواصل مع تلاميذ غربال في القاهرة، ومنهم: أحمد عزت عبد الكريم، وعبد العزيز الشناوي، وأحمد الحتة، وأحمد عبد الرحيم مصطفى، والأخير حصل على الدكتوراه في العام نفسه الذي حصل فيه السروجي عليها (1955). هذه الكوكبة من أقران السروجي، شكلوا الجيل

جامعة الإسكندرية



مكتبة البلدية بالإسكندرية



سار السروجي في اختياره التاريخ العسكري ميدانًا لدراساته التي تألق فيها سيرًا على نهج الزعيم الوطني محمد فريد، الذي وضع في عام ١٨٩٠ كتابًا تحت عنوان: "البهجة التوفيقية في تاريخ مؤسس العائلة الخديوية"، وهو أول عمل في التاريخ لمحمد فريد، ملأ به فراغًا في التاريخ العسكري لعصر محمد علي وحروبه الخارجية، وتطور المسألة الشرقية حتى معاهدة لندن ١٨٤٠


مصطفى كامل

الثاني من مدرسة التاريخ الوطنية الأكاديمية في القاهرة والإسكندرية.
وبعد أن تناولنا نشأة المدرسة الوطنية الأكاديمية في التاريخ الحديث وموقع السروجي منها، نستعرض فيما يلي مسيرة الرجل الأكاديمية لنرى كيف تأثر بالرواد الأوائل. وأول ما يلفت الانتباه، أن السروجي التقط اهتمام الرواد ومن سبقوهم بعصر محمد علي وأسرته، فأعد رسالته للماجستير عام 1950 عن «عصر إسماعيل»، الذي كان امتدادًا لعصر النهضة الحديثة، التي بدأت مع محمد علي. ثم أعد رسالته للدكتوراه في عام 1955 عن «الجيش المصري في القرن التاسع عشر». وفي عام 1960 استخرج جزءًا منها للنشر، وطوره ووضعه تحت عنوان: «العلاقات بين مصر وأثيوبيا في القرن التاسع عشر». ويعكس الكتاب العلاقات المتوترة بين البلدين وما نتج عنها من صدامات عسكرية. وخرج هذا الكتاب يتصدره تقديم كتبه الأستاذ محمد شفيق غربال، فكان باكورة أعمال السروجي المنشورة. يقول غربال في التقديم «دعاني الدكتور السروجي لأن يكون لي نصيب في الكتاب، بعد أن كان لي نصيب في مناقشة الرسالة الكبرى (يقصد رسالة الدكتوراه).. وأني إذا ما ذكرت تلك المناقشة، ذكرت مترحمًا زميلًا شارك فيها، هو الدكتور محمد مصطفى صفوت، تلميذي ثم زميلي.. وصفوت هو صاحب الفضل على صاحب هذا الكتاب، كان أستاذه ومرشده وصديقه، والأسطر التي أَخُطها لهذا التقديم، كان هو أولى بذلك مني، فلتكن أيضًا عرفانًا بفضله وإكرامًا لذكراه». (انتهى الاقتباس)
وفي عام 1967 وجد السروجي الفرصة مناسبة لنشر رسالته للدكتوراه، فقد شهد هذا العام انكسار الجيش المصري في الحرب العربية الإسرائيلية، فدفع برسالته إلى دار المعارف المصرية، فنشرتها تحت العنوان نفسه.
وقد كنت من المحظوظين الذين درسوا هذا الكتاب على يديه في مرحلة الليسانس. والآن أتساءل عن مغزى توقيت النشر، الذي تأخر اثني عشر عامًا، هل كان أستاذنا يرفض الهزيمة أو النكسة في داخله، فدفع بكتابه دفاعًا عن الجيش المصري؟ أم أنه أراد أن يُصدِّر إحساسه برفض الهزيمة إلى طلابه، كي يخرجنا من تلك الحالة البائسة التي انتابتنا جميعًا ونحن نتجرع مرارتها؟ هل أراد أستاذنا السروجي أن يحدثنا في محاضراته عن عظمة الجيش

المصري في قوته وفتوحاته، لينسينا ما لحق به من هزيمة، وما لحق بنا من انكسار؟ وقُدر لهذا الكتاب أن يعاد نشره في عام 2012 في أعقاب أحداث يناير 2011 ودور الجيش في تحمل المسؤولية فيها.

لقد سار السروجي في اختياره التاريخ العسكري ميدانًا لدراساته التي تألق فيها سيرًا على نهج الزعيم الوطني محمد فريد، الذي وضع في عام 1890 كتابًا تحت عنوان: «البهجة التوفيقية في تاريخ مؤسس العائلة الخديوية»، وهو أول عمل في التاريخ لمحمد فريد، ملأ به فراغًا في التاريخ العسكري لعصر محمد علي وحروبه الخارجية، وتطور المسألة الشرقية حتى معاهدة لندن 1840. وجاء تناول السروجي مكملًا لما بدأه محمد فريد ومختلفًا عنه موضوعيًّا ومنهجيًّا، وليس تكرارًا له على أية حال.

وفي دراسة السروجي عن الجيش المصري، حدد لنفسه هدفًا واضحًا وضوحًا لا يشوبه شك، فقد حدد الزمان بالنصف الثاني من القرن 19م ليسد ثغرة من ثغرات تاريخ مصر الحديث. وحدد الموضوع بدراسة الجيش البري دون غيره من فروع (قوات) الجيش المختلفة.

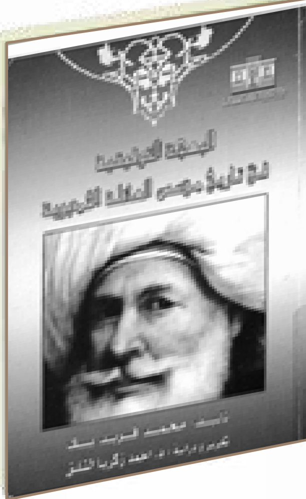
وفي سبيل تحقيق هذه الدراسة اعتمد السروجي على ما أُتيح له من مادة أرشيفية أصيلة، من وثائق عربية وتركية وفرنسية وأمريكية محفوظة في دار الوثائق التاريخية القومية، واضعًا نصب عينيه ما كتبه غربال عن الجيش المصري من «أن دفترًا من دفاتر المحفوظات يدلنا على أرزاق الجند وطعامهم ولباسهم، لهو وثيقة لها خطرها، ولا يُستطاع كتابة تاريخ الجيش المصري إلا بها وبمثيلاتها».

وحين ولج السروجي إلى حيث أشار الأستاذ غربال في دار الوثائق القومية، وجد تنوعًا وتشعبًا معقدًا من الدفاتر والملفات التي تغطي مختلف نواحي الحياة في المجتمع المصري، وكان عليه أن يستخلص منها ما يخدم موضوعه، فركز اهتمامه على دفاتر أوامر الجهادية، وهي ملفات المراسلات المتبادلة بين ديوان الجهادية وفروعه ووحدات الجيش المختلفة». وقد رصد مؤرخنا أن هذه المراسلات قد كُتبت بلغة عربية متداخلة مع اللغة التركية، بخط يد رديء، مليء بالأخطاء النحوية واللغوية، فلا هي عربية سليمة ولا تركية صحيحة، وإنما هي تمثل مرحلة انتقال، وتدل دلالة واضحة على روح العصر. وقد حرص السروجي في اقتباساته على أن يكتب النصوص بعيوبها اللغوية كما هي، مصححًا ما فيها من عيوب في الشروح التي يقدمها في الهوامش.

ويلفت الانتباه أن السروجي أهدى الكتاب إلى: «جنودنا البواسل الذين جادوا بأرواحهم فداءً لهذا الوطن وإعلاءً لكلمة الحق، وإلى شهدائنا الذين بذلوا فكانوا مثلًا في السخاء، وإلى أبطالنا المغمورين، وإلى الجندي المجهول». هذا التصنيف الرباعي لجنودنا الذين خاضوا المعارك يكشف عن حس مرهف عند الرجل، وإدراك وطني عالي المستوى، ومشاعر إنسانية فياضة.

ولم يتناول السروجي الحروب

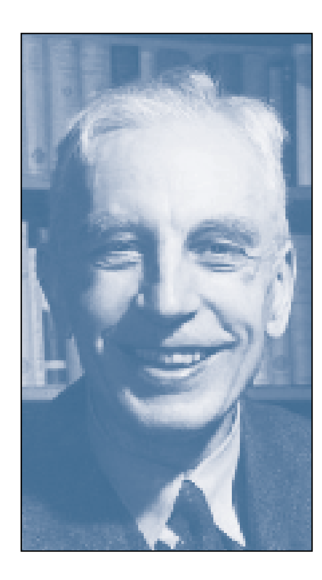


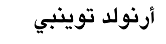




التي خاضها الجيش المصري في رسالته للدكتوراه، لأنه كان يعد لدراستها كتابًا آخر، صدر في عام 1966، تحت عنوان: "مصر والمسألة الشرقية في النصف الثاني من القرن 19م"، تناول فيه دور الجيش المصري في الحروب الخارجية التي خاضتها الدولة العثمانية، واستقى معلوماته من الوثائق العربية والتركية والبريطانية والفرنسية والأمريكية والنمساوية. وكان موضوع "المسألة الشرقية" تيارًا عامًّا في الكتابة التاريخية، كتب فيه الغربيون والشرقيون على حد سواء للتعبير عن الصراع الأوروبي على الدولة العثمانية وتوابعها، وانعكاسات ذلك على مصر. وقد تأثر السروجي بمن سبقوه في هذا الاتجاه، وأولهم في مصر مصطفى كامل الذي وضع كتابًا عام 1898 تحت عنوان «المسألة الشرقية»، ومن الأكاديميين محمد شفيق غربال، الذي أعد كتابًا عن «بداية المسألة المصرية»، ومن بعده محمد صبري السربوني الذي كتب عن «مصر والمسألة الشرقية»، ومحمد مصطفى صفوت الذي كتب عن «المسألة الشرقية ومؤتمر باريس».

ويؤكد هذا أن توجهات السروجي الوطنية في التاريخ كانت تسير على نهج المؤسسين الأوائل، فالتواصل مع كل من غربال وصفوت كان مستمرًا، وهذا ما يجسد استخدامنا لمصطلح «المدرسة الأكاديمية المصرية» في الكتابة التاريخية، وهي المدرسة




أرنولد توينبي


جمال الدين الشيال

محمد محمود السروجي

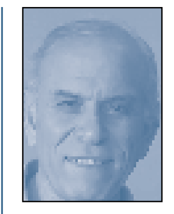
التي تشكلت من مزيج أوروبي–وطني في المنهج في كل من القاهرة والإسكندرية.

وفي هذه المرحلة المبكرة، لم يتعرض السروجي للبحرية المصرية، لأنه كان يُخطط لأن تكون ميدانًا لدراسة مستقلة لاحقة. وبالفعل جرى التنسيق بين جامعة الإسكندرية والقوات البحرية، وبمقتضاه أنجز السروجي موضوع: «تاريخ البحرية المصرية في العصر الحديث»، في عام 1974. وهكذا قدم السروجي قوة مصر العسكرية على صفحات ناصعة البياض في البر والبحر داخل حدود الوطن وخارجه.

صار «السروجي» في عام 1971 أستاذ كرسي التاريخ الحديث والمعاصر في جامعة الإسكندرية، وأصبح اسم علم واسم شهرة، وكلمة مفتاحية دالة على الرجل ومكانته، يعرفه المشتغلون بالبحث في التاريخ في داخل الوطن وخارجه، ويرددون اسمه سَمْتًا للمَكِين وعنوانًا للمكان، إذ يكفي أن تنطق باسم السروجي في أي محفل أكاديمي وعلى أي مستوى بين أساتذة التاريخ، أو الباحثين فيه، أو طلابه، لتعرف أنك صدد رجل مهد لنا الطريق، ولديه رصيد واسع من الخبرة، احتضنته جامعة الإسكندرية منذ اليوم الأول لنشأتها حتى وافته المنية، وأرسلته سفيرًا لها في الجامعات حديثة النشأة ليقدم لها من خبرته في التأسيس والبناء، كما فعل في المملكة العربية السعودية وليبيا، وغيرهما.

ويبقى «الفضل للمُبْتَدِي وإن أجاد المُقْتَدِي» ○

حسين فوزي.. فقيه العلوم والفنون والآداب



د.فوزي الشامى

«إن لم تكن السيمفونية التاسعة تعبيرًا هائلًا عن البهجة، ودعوة للإنسانية أن تَرفع رأسها لتُسبح الخالق في علاه وتحمده على عطاياه، أليست هي السيمفونية التي تهزج في حركتها الكورالية (الجزء الغنائى) بأهازيج الإخاء والسلام، وتدعو الملايين إلى المحبة والوئام، على لسان الشاعر شيللر في قصيدته.. إلى الفرح».

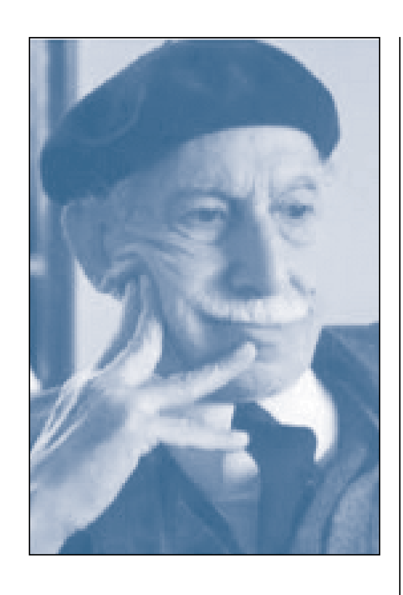
إنها كلمات حسين فوزي في كتابه بعنوان «بيتهوفن»، وهو مؤلف تلك السمفونية، الذي أَطلق عليه في مطلع كتابه هذا، الذي صدر عام 1971، وسط مؤلفاته من السندباديات «سيد الموسيقيين».

حسين فوزي، فقيه العلوم والفنون والآداب، إلى جانب أنه أستاذ في علوم البحار وأديب وكاتب بارع، فهو فنان موسيقي ممارس ومتعمق، ومفكر فريد، له دور كبير في توجيه الثقاقه العربية والمصرية لأكثر من ثلثي قرن، كانت مليئة بالصراعات

والأحداث والتغييرات والتطورات التاريخية الكبيرة في مصر والمنطقة العربية والعالم أجمع، ولدوره الكبير في مجال الثقافة فقد مُنح جائزة الدولة التقديرية عام 1966 من الرئيس جمال عبد الناصر.

حسين فوزي من مواليد حي الحسين العريق عام 1900، العام الذي أصدر فيه الزعيم مصطفي كامل العدد الأول من جريدة اللواء، وتم فيه تسيير أول قطار بين القاهرة والخرطوم، وكلها إمدادات حضارية، وكانت ولادته في حضن الآثار الإسلامية، فتربت أذنه على سماع الآذان والتواشيح والابتهالات الدينية، ولعل اسمه جاء تبرُّكًا بسيدنا الحسين، ورغم هذا فقد تأثر حسين فوزي بالثقافة والحضارة الغربية كثيرًا، رغم انغماس أسرته في تقاليدها بعيدًا عن أية تقاليد أوروبية.

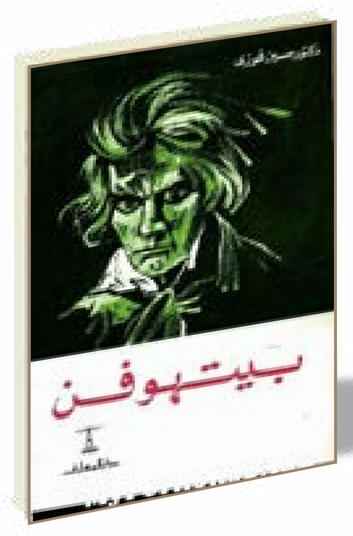
ربما لم تُنجب مصر من أبناء طبقتها المتوسطة البسيطة الكثيرين من أمثال حسين فوزي، فهو نموذج فريد من نوعه، لتعدد صنائعة في مجالات متباينة هامة في صنع الأمم، وكما يقولون هو صاحب سبع صنائع، ذلك لتعدد دراساته، ففي طفولته تعلم في كُتَاب الشيخ سليمان جاويش بباب الشعرية، وفي شبابه حصل على بكالوريوس الطب، ثم ليسانس العلوم في جامعة السوربون، فدبلوم الدراسات العليا في علوم الأحياء المائية في جامعة تولوز، فأصبح أستاذًا في علوم البحار، التي درَّسها



توفيق الحكيم

ومارسها علمًا، ثم عملًا في رحلاته الشهيرة، منها أنه كان ضمن الرحلة العلمية للسفينة (مباحث) التي طافت المحيط الهندي.

ترأس معهد علوم البحار بالإسكندرية، كما كان وكيلًا لمصلحة المصايد بعد عودته من بعثته بالخارج لدراسة علوم الأحياء المائية، ثم أصبح أول عميد لكلية العلوم بجامعة الإسكندرية عام 1942، فنائبًا



لمدير الجامعة، ثم مديرًا لها عام 1945، كما انتخب رئيسًا للمجمع العلمي المصري عام 1968.

إلى جانب هذا كله، فإن حسين فوزي، بصفته أديب وكاتب متمكن، فقد تميز أسلوبه بروح الفكاهة حتى في تناوله لأعقد الموضوعات، وهو ما تشهد به كتبه في تاريخ الحضارة أو الموسيقى ومقالاته المنشورة بجريدة الأهرام طوال ثلاث حقب، والتي ستبقى مصدرًا للمعرفة في الحياة العلمية والثقافية بشكل عام والموسيقية بشكل خاص، كما أنه بحكم دراسته الخاصة والهواية والاستماع الدائم والاطلاع المتبحر والممارسة العملية في عزف الفيولينة «الكمان»، فنان متعمق في العلوم الموسيقية، يملك رؤية موسيقية خاصة لا يتمتع بها كثيرون من المتخصصين.

الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي لم تكن فترة صحوة سياسية فحسب، بل كانت انتفاضة ثقافية حقيقية في شتَّى مجالاتها من أدب وفنون ومعرفة، أطلقتها ثورة 23 يوليو 1952، وكان وراء هذه الانتفاضة نخبة من حاملي شعلتها، كان حسين فوزي في مقدمتهم، فله دور بارز ما زلنا نشهد تأثيره العميق، فهو أول من طالب في أعقاب ثورة يوليو، بإنشاء المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وفي نفس الوقت دَعا لإنشاء أكاديمية متخصصة في الفنون.

حينما كنت تلميذًا في المدرسة

الإعدادية، وفي إحدى الليالي عندما كنت أستذكر دروسي، كنت أُدير مؤشر الراديو بين محطات الإذاعة كعادتي في كل مساء بلا هدف محدد، ربما لأجد نشرة إخبارية أو تمثيلية أو أغنية أو غير ذلك لأستمع إليها، متحججًا بأن هذا سيلطف من عناء ومشقة عملية مذاكرة الدروس الثقيلة على قلبي ونفسي، وأخيرًا توقفت عن البحث، واستقر المؤشر مصادفة عند موجه البرنامج الثاني، حيث كان يأتي منها صوت رجل يتحدث حول شيء ما عن الموسيقي، لا أعرف ما هو، ولم أُدرك الحديث عنه أيضًا، ولكن ما جذب سمعي إليه، هو أسلوبه الشيق في الحديث، فكان يتحدث اللغة العربية الفصحي ممزوجة بلغة عامية راقية تتسم بروح الفكاهة والدعابة.

كان اسم المتحدث حسين فوزي، عرفت ذلك في نهاية الحلقة، ولما جذبني بشدة طريقة وأسلوب حديثه الشيق الذي لم أفهم منه شيئًا، وصوته الذي يُشعرك بالأُلفة والطيبة والمودة، وكأنك تعرفة من زمن بعيد، بدأت متابعة برنامجه، وتوالت لقاءاتي معه عبر أثير الإذاعة، ولم تكن هذه اللقاءات مصادفه كالمرة الأولى، ولكنها أصبحت لقاءات متعمدة وعادة ملحة عندي، فمن خلال أحاديثه وتفسيراته وشروحاته في الفنون والثقافة فتح أمامي بعد عناء الفهم نافذة على عالم عبقري فسيح وجديد مليء بالسحر والتأمل والخيال، ثم بدأت أتابع مقالاته الأسبوعية في جريدة الأهرام بكل شغف، وإن كان يصعب عليَّ فهمها إلى حدٍ ما آنذاك، وكم تمنيت بشدة لقاء هذا الرجل المتفرد صانع الاستنارة في يوم ما.

لم تتحقق أمنية لقائي به إلا بعد سنوات طويلة حينما كان على رأس المرافقين لأوركسترا الكونسرفتوار في رحلته إلى فيينا، ثم أبردين بأسكتلاندا للمشاركة في مهرجانات للشباب، وكنت ضمن أعضاء الأوركسترا، وانتهزتها فرصة فكنت طوال أيام الرحلة أراقبه وأتحين الفُرص لأتحدث معه، وكان يحادثني في بساطة العلماء، حتى أنه كسر بذلك حواجز المركز والسن كما كان يفعل مع كل الشباب، مفسحًا المجال لعلاقات إنسانية وفنية يعتز بها كل من كان يتقرب إليه.

لم أكن أغتنم فرص لقائه بمفردي، ولكن كان يلازمني فيها صديق العمر الناقد الفني إسماعيل عز الدين الذي كان يدرس وقتها السياحة ويقيم في



أبو بكر خيرت

مدينة أبردين بأسكتلندا، بعد أن تخرج من كلية الزراعة بجامعة القاهرة، وهو من المهتمين بالأدب والمسرح والموسيقي والفنون والثقافة عامة، وفي حقيقة الأمر أنني تعلمت منه الكثير في كل هذه المجالات آنذاك، وهو من مريدي ومحبي حسين فوزي، وكنت أغار منه حيث كان يلازم حسين فوزي لأوقات أكثر مني، حيث كنت مشغولًا في تدريبات الأوركسترا التي لم أستطع الزوغان منها بسبب الرقابة المشددة من أستاذتنا الجليلة الدكتورة سمحة أمين الخولي عميدة الكونسرفتوار آنذاك.

بلغت بساطة حسين فوزي معنا أنه حدثني وصديقي إسماعيل عن ذكرياته مع رفيقه وصديقه المقرب المحبب إلى قلبه، توفيق الحكيم، فقد كانا من كُتاب جريدة الأهرام في نفس الوقت، وكنت محظوظًا جدًّا في هذه الرحلة بالتعرف إليه عن قرب وبشكل لم يكن في الحسبان.

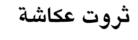
وحالفني الحظ مرة آخرى في أن ألتقي به ونلتقي به جميعًا في أمسية للاحتفال بالنجاح الذي حققه الأوركسترا في رحلته، كما حضره الأستاذة الدكتورة عائشة صبري عميدة كلية التربية الموسيقية آنذاك والفنان الموسيقار مدحت عاصم، وبطبيعة الحال د.سمحة الخولي والفنان جمال عبد الرحيم وأمين المعهد الأستاذ فهمي منصور، وأعضاء هيئة التدريس والطلاب، وقد أسعدني أن تطلب مني د.سمحة أن ألقي كلمة ترحيب

بالضيوف نيابةً عن زملائي طلاب الكونسرفتوار.

هناك جوانب عديدة في حياة حسين فوزي مليئة بالجهد والعطاء، الذي لم يكن في صياغة رسمية بل دورًا تطوعيًا توجيهيًا بشكل عام خاصة في مجال تعليم الفنون، نبع من خلال أمرين، أولهما: إيمانه بأن التعليم المتخصص ضرورة ملحة لمجتمعنا، ولذلك كان من أوائل من دعوا إلى إنشاء أكاديمية للفنون في مصر. وثانيهما: دوره وجهوده في تأسيس وتنظيم وتوجيه التعليم الموسيقي المتخصص وتشجيع المواهب الشابة. ولمعرفته الواسعة بنظم واتجاهات التعليم الموسيقي في كثير من دول العالم المتقدم في الشرق والغرب، وكان له دور كبير وأساسي في التمهيد لإنشاء الكونسرفتوار في أواخر الخمسينيات، إلى جانب ما كان قائمًا من المعاهد منذ الثلاثينيات.

وجدير بالذكر هنا أن نعود إلى الوراء لنتذكر أنه عندما عُقد المؤتمر الأول للموسيقي العربية عام 1932 بالقاهرة، عاصره حدث كبير الأهمية يعتبر من أبرز وأهم معالم تطور التعليم في مصر، ففي الثلاثينيات بدأ إدخال التعليم الموسيقي (مادة الموسيقى) في مدارسنا ضمن مناهج التربية والتعليم في شكل نماذج أوروربية مع شيء من الملاءمة للبيئة المصرية، مما اقتضى إنشاء معاهد متخصصة، فتم إنشاء اثنين، الأول: معهد معلمات الموسيقي والذي كانت





ثروت عكاشة



سمحة أمين الخولي



مدحت عاصم

مهمته تخريج المعلمات المؤهلات لتدريس التربية الموسيقية في مدارس التعليم العام، والذي سُمِّي فيما بعد بمعهد التربية الموسيقية العربية، وهو الذي يتولى تخريج العازفين والمغنين والملحنين في مجال الموسيقى العربية التقليدية في مصر وسائر أنحاء الوطن العربي، ثم تحول بعد ذلك إلى معهد عالي للموسيقي العربية وتم ضمه إلى معاهد أكاديمية الفنون فيما بعد.

إلى جانب إيمانه برساله المعاهد الموسيقية القائمة، كان حسين فوزي يحلُم بيوم يري في مصر معهدًا رفيع المستوي يُخرج كفاءات على أعلى المستويات في الأداء الموسيقي عزفًا وغناءً، وكذلك في مجال التأليف والقيادة والنقد الموسيقي والعلوم الموسيقية أيضًا، ليحل محل المعاهد القليلة الأجنبية الخاصة التي تهتم فقط بتعليم العزف.

لم يكن حسين فوزي يحلم وحده بذلك، بل إنه ظهر أيضًا منذ أوائل الخمسينيات ومع ثورة 1952 شعور عام لدى المسؤلين والمهتمين بالحاجة الملحة لإنشاء مثل هذا المعهد.

ولأن حسين فوزي كان من القلائل أصحاب الرؤية المستقبلية المتطلعين لثقافه قومية عالية المستوى، فقد كان يدري تمامًا وبكل الوعي ما يمثله هذا النوع المتخصص من التعليم الموسيقي من قيم فنية كبيرة سوف تنعكس على مجمل الحياة الموسيقية وفي شتي جوانبها، لذلك كان إيمانه قويًا بإنشاء الكونسرفتتوار.

في الخمسينيات أصدرت لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلي لرعاية الفنون والأداب توصية بإنشاء

معهد كونسرفتوار لتخريج موسيقيين مصريين بارعين في كل جوانب الفنون الموسيقية رفعًا لمستوى التخصص الموسيقي، ودفعًا للحياة الموسيقية المصرية إلى آفاق أوسع وأرحب، وهنا جاء تكليف وزير الثقافة في ذلك الحين د.ثروت عكاشة لوكيلها الأول د.حسين فوزي بتشكيل لجنة فنية لتدارس مشروع الإنشاء. واجتمعت اللجنة في مبني دار الأوبرا المصرية التي احترقت سنة 1971، وكان أعضاؤها كل من مدير دار الأوبر في ذلك الحين محمود النحاس وبييرو جوارينو مدير كونسرفتوار الإسكندرية (وهو معهد صغير خاص) ود.برجيت شيفر الألمانية عميدة معهد التربية الموسيقية (كلية التربية الموسيقية حاليًا)، ود.سمحه الخولي والمؤلف الموسيقي جمال عبد الرحيم العائدان من بعثتيهما بالخارج، والصاغ صالح عبدون المسؤل بوزارة الثقافة، والمؤلف الموسيقي د.أبو بكر خيرت وغيرهم، وقامت اللجنة بدراسة المشروع وإعداد تقرير رفعته إلى د.ثروت عكاشة الذي ساند المشروع بكل قوة، حيث ترجم التقرير على الفور بحماسه المشهود إلى قرار أصدره الزعيم جمال عبد الناصر، رئيس الجمهورية في أواخر شهر أغسطس عام 1959، بإنشاء المعهد القومي العالي للموسيقى «الكونسرفتوار»، وكلفت الوزارة د.أبو بكر خيرت المؤلف الموسيقي والمهندس المعماري بعمادته، فكان أول عميد له.

وفي أكتوبر 1959 فتح معهد الكونسرفتوار أبوابه في فيللا صغيرة بالزمالك (مقر وزارة الثقافة الحالى)، ودعي للتدريس به عدد كبير من المشتغلين بالموسيقي في القاهرة من جنسيات مختلفة، وظلت سمة العالمية في أساتذته غالبةً على هيئة التدريس، شأنه في ذلك شأن أغلب معاهد الكونسرفتوار في الخارج.

أنشئ للمعهد مبني كبير من سبعة طوابق وملحق به قاعة للموسيقي في مبني مستقل (قاعة سيد درويش)، وكان يصل بينهما ممر خاص داخلي، إلا أنه تم الفصل بينهما فيما بعد وتم غلق هذا الممر. صمم هذه الأبنية معماريًّا أبو بكر خيرت وأشرف على تنفيذها، حيث كان إلى جانب التأليف الموسيقي يعمل مهندسًا معماريًّا، كما أشرف على بناء المعهد العالي للباليه والمعهد العالي للسينما. ثم انتقل الكونسرفتوار إلى هذا المقر الجديد في سبتمبر 1962 حيث كان تعداد طلبته حينذاك حوالي سبعين طالبة وطالب.

وفي أكتوبر عام 1963 تخرجت أول دفعه في المعهد، وفي نفس العام توفي أبو بكر خيرت، وهنا عُهد إلى الدكتور حسين فوزي بالإشراف على المعهد، لكنه اعتذر في تواضع كبير احترامًا للتخصص، إلا أنه قَبِل فقط مهمة التوجيه من بعيد، واَختار له مديرًا مؤقتًا من بين الأساتذة الأجانب فيه وهو أستاذ البيانو الإيطالي فينشنزو كارو، إلى أن قامت وزارة الثقافة باستقدام عميد له هو المؤلف الموسيقي الإيطالي شيزاري نورديو، الذي تم تكليفه بتحديد المشاكل التي واجهها المعهد في سنوات الإنشاء، واقتراح الحلول لها في ضوء خبرته التعليمية ليحقق المعهد أهداف إنشائه.

وكان من بين ما اقترحه هو الاستعانه بعدد من الخبراء الأجانب للارتقاء بالعملية التعليمية بالمعهد، ولهذا ففي النصف الثاني من الستينيات كلف د.ثروت عكاشة وزير الثقافة، د.حسين فوزي بالسفر إلى الاتحاد السوفييتي لاختيار العميد المناسب الذي يتمكن من القيام بهذه المهمة، فوقع اختياره على د.إيراكلي بريد زي أستاذ الفيولينه الجورجي والحاصل على لقب (فنان الشعب)، وهو الذي تولي عمادة المعهد من 1967 وحتى 1972، واستقدم عددًا من الخبراء الروس، وبهذه الخطوة الكبيرة بدأ الكونسرفتوار يقترب من الأنماط والمستويات الغربية لمثل هذه المعاهد المتخصصة، وأخذ يحقق نجاحات طوال مشواره.

ظل حسين فوزي منذ إنشاء أكاديمية الفنون، خاصة الكونسرفتوار، حتى وفاته عام 1988 يرقب مساره وتطوره وتقدمه بعناية كبيرة، فهو دائمًا كان الراعي والموجه، بل الأب الروحي للكونسرفتوار، فتحية لذكري هذا الرجل الرائد صاحب الصنائع السبع ●



د.علي عفيفي
علي غازي

زوسر.. والهرم المدرج

عرفنا في المقال الأول كيف استطاع الملك (مينا) Meni توحيد قطري مصر: الشمالي (الدلتا) والجنوبي (الصعيد) في وحدة سياسية واحدة، هذه الوحدة بدأت نتائجها تظهر على مصر، إذ عمها الخير والرخاء، وشهدت أول حضارة عرفها تاريخ البشرية، هذه الحضارة، وهذا التقدم، بدأت آثارهما تظهر في عصر الدولة القديمة، الذي بلغت فيه وحدة البلاد تمامها، ورسمت مصر خلاله الخطوط الرئيسة لمعتقداتها الدينية، ونفذت كذلك تقنية الفنون والعمارة والكتابة بشكل كامل، كما تميز ببناء الأهرامات، حتى عرف هذا العهد (بعصر بناة الأهرام العظام)، منذ بداية الأسرة الثالثة (2780–2680 ق.م)، ومؤسسها الملك زوسر موضوع قصتنا لهذا الجزء. وهرمه المدرج الذي صممه المهندس العبقري (إيمحوتب) على هيئة ست مصاطب كأول وأقدم بناء حجري ضخم عرفه التاريخ. رحل (مينا) بعد أن ترك مصر خالية من التمزق والفوضى، بعد أن اجتهد طول مدة حكمه في وضع الأنظمة التي يتم بها إدارة البلاد وتأمينها، والتي تضمن لها التقدم دون الرجوع إلى الفرقة والانقسام، وسار على نفس الدرب خلفاؤه الفراعين في حكم البلاد، فقاموا بتحصين عاصمتهم التي كانت تتعرض لغارات بعض قبائل الصحراء الغربية الرحل، وعملوا على إبعاد خطرهم عن كافة أرجاء مصر، وظلوا يواصلون ما بدأه فرعون مصر الأول من تنظيم القوانين وأساليب الإدارة التي تتم بها السيطرة على المقاطعات، والقضاء التام على التفكير في أي محاولة للانقسام، وتفتيت وحدة أبناء النيل.

وخلف (مينا) على حكم مصر من أسرته سبعة من الملوك استمروا في الحكم ما يقرب من مائتين وعشرين عامًا، وجاءت بعد أسرة (مينا) أسرة أخرى جلس أبناؤها على عرش مصر ما يقرب من مائتي عام أخرى، هدأت فيها الأحوال، وتقدمت خلالها البلاد بعدما أكمل ملوكُها ما وضعه ملوك الأسرة الأولى من نظم وقوانين لإدارة المقاطعات والدفاع عن وحدتها، وظل فراعينها يتناقلون السلطة في سلام، دون أن يحدث من الأحداث الجسام، ما يعكر صفو الأيام، إلى أن استقر حكم مصر في يد الفرعون (خع سخموري) الذي مكث على عرش البلاد خمسة عشر عامًا قبل أن يُنهي حكم الأسرة الثانية، ويُسلم البلاد من بعده –وقد استتبت فيها الأحوال، وازدهرت على أرضها كل صور الحياة– إلى خلفه الملك (زوسر)، الذي عده المؤرخون من أقوى الملوك الذين حكموا مصر، مؤسسًا الأسرة الثالثة.

و(زوسر) Zoser، وتعني المقدس، أو (نثر رخت) وتعني الأكثر قداسة من جماعة الأرباب، وهذا هو الاسم الذي اشتهر به، واشتق من اسمه الأصلي (جسر) بمعنى المقدّس. وهو الفرعون الأول في الأسرة الثالثة الفرعونية، ظهر اسمه في بردية (تورين) باللون الأحمر، تميزًا له عن باقي ملوك الدولة القديمة؛ ربما لأهميته.

امتدت فترة حكمة لمدة 29 عامًا، يؤكدها ضخامة أعماله الإنشائية التي قام بها.
واتخذ (زوسر) من (منف)، التي وضع حجر أساسها الملك (مينا)، عاصمة له، كما قام باستخراج النحاس من سيناء، الأمر الذي أمن له ثروة كبيرة مكنته من القيام بأعمال إنشائية ضخمة، ساعدته على توطيد دعائم الوحدة على أسس ثابتة بعد القضاء على ثورات الدلتا التي ظهرت في عصر الأسرة الثانية، كما أهلته لتوسيع دولته جنوبًا بعد أن بسط نفوذه على النوبيين ومد حدود البلاد إلى ما بعد الجندل الأول في الجنوب. غير أنه مما لاشك فيه أن أعظم منجزات (زوسر) هو هرمه المدرج في سقارة، الذي كان يطل على مدينة (منف) العظمى، ويمثل أقدم أثر كبير الحجم قائم بذاته ومشيد من الحجر، وأول مقبرة ملكية بُني جزؤها العلوي من كتل الأحجار. وليس هناك شك في أن الملك (زوسر) قد دُفن في هذا الهرم المدرج. وقد جعل ذلك الملك (زوسر) حيًّا في ذاكرة المصريين قرونًا طويلة حتى نهاية التاريخ المصري القديم.

تتويج زوسر

استهل الملك (زوسر) حكمه باحتفال عظيم، على غرار ما كان متبعًا، لتتويجه ملكًا على مصر، افتتح هذا الاحتفال بما أطلقوا عليه (طلعة ملك الوجه القبلي)، وفيه يتوج الفرعون بتاج مملكة الصعيد الأبيض، ثم تكون (طلعة ملك الوجه البحري)، ويتم فيها تتويج الفرعون بتاج مملكة الدلتا الأحمر، ثم جاء من قام بدق أحد الأوتاد في الأرض، ثم قام بزراعة نبات اللوتس على أحد جانبيه، كرمز للوادي، ونبات البردي على الجانب الآخر، كرمز للدلتا، وبعدها قام الملك (زوسر) بالقبض على هذا الوتد كرمز لاتحاد مملكتي البلاد، وتعبيرًا عن حرصه الشديد على المحافظة على هذه الوحدة، ثم اقتاده الكهنة إلى معبد الآلهة في مدينة (منف) لتقديم القرابين، واستكمال مراسم الاحتفال بها، وبعد انتهاء الاحتفال خرج (زوسر) لتحية شعبه الذي اصطف على جانبي الطريق من المعبد إلى القصر الملكي، حيث يبدأ في مباشرة شئون الحكم، وإدارة كافة شئون البلاد.
وكان أول قرار اتخذه (زوسر) تأليف جيش قوي ليتمكن به من المحافظة على استقرار الأمور في الداخل، وتأمين البلاد من أي خطر خارجي، ثم حصن حدود مصر، وجعل في كل منها فرقة من فرق هذا الجيش، كما اعتنى بأعمال الزراعة والصناعة، واستخراج المعادن والأحجار الكريمة كالنحاس والفيروز من شبه جزيرة سيناء، ولهذا فقد عده المؤرخون ضمن أعظم الفراعنة الذين حكموا مصر وأخلصوا لها العمل لكي تبدو أكثر رقيًا وأعظم تحضرًا. ويعيش أبناؤها في أمن وسلام، وخير ونماء.

هرم زوسر

العبقري إيمحوتب

حكاية الهرم المدرج، أعظم بناء في التاريخ، حكاية جميلة نعرف من خلالها كيف كان أجدادنا القدماء يقدرون العلم

والعلماء، وكيف كانوا يعهدون بالأمور العظيمة الكبيرة إلى المتخصصين والمتعلمين، حيث لا يُذكر هرم (زوسر) المدرج بسقارة -وتسمى (سقارة) نسبه إلى المعبود (سوكر) معبود الجبانة عند المصريين القدماء- إلا ويُذكر المهندس والطبيب (إيمحوتب Imhotep) صاحب الفضل في تصميمه، كأعظم شخصية في التاريخ.

والمهندس (إيمحوتب)، ومعنى اسمه القادم في سلام، ولد على الأرجح في بلدة (الجبلين) شمالي إسنا بمحافظة قنا، كان والده (كا- نفر) يعمل مديرًا للأعمال في الوجه القبلي والبحري، وكانت أمه (خردو- عنخ) من المهتمات بتربية وتعليم أبنائها على ثقافة دينية عميقة، ولهذا ربما تركت تأثيرًا كبيرًا في حياته. وهكذا ولد ونشأ (إيمحوتب) كواحد من أبناء الشعب، وعاش حياة شاقة، إلى أن تزوج من (نفرو- نبت) الجميلة الغنية، فوفرت له جزءًا من ترف الحياة، وساعدته -بالإضافة إلى عبقريته الفذة ومواهبه العظيمة- على أن يتبوأ مكانة عظيمة في قصر الفرعون (زوسر) إلى أن يصبح أمينًا لأختام الوجه البحري، والأول بعد الملك، وناظرًا ومشرفًا على إدارة القصر الملكي العالي، وكبير كهنة مدينة (أيونو)، عين شمس الحالية، صاحبة الشهرة الفكرية القديمة، ومسجل الحوليات، وكبير مستشاري الملك (زوسر)، ورئيس النحاتين، ورئيس المثالين (ناحتي التماثيل)، والمشرف على المدينة الهرمية، وكبير الكهنة المرتلين للملك (زوسر) وكبير كتاب الإله.

ومن كثرة ألقابه وتعددها وتنوعها نجد دلالة واضحة على أنه كان مرتبطًا كل الارتباط بالنشاط الفني في عصره، ومتمتعًا بنفوذ كبير في القصر الملكي، وشغل أكبر وظيفة دينية في البلاد بصفته كبير كهنة عين شمس. وإليه ينسب النشيد الجنائزي "اترك الهموم واذكر الأفراح حتى يأتي اليوم الذي تسافر فيه إلى أرض الصمت".

وتمضي القرون، ويزداد المصريون احترامًا لهذا العصامي العظيم، ويتردد اسمه في الدولة الوسطى، فيمجدون فيه المثل الأعلى للعبقرية، والتعمق في العلوم، وجعله المتعلمون في الدولة الحديثة على رأس أهل الحكمة والتعاليم والموعظة، وواحدًا من رعاتهم، لما له من الفضل الكبير على الطب المصري، الأمر الذي جعل الأجيال التالية تعبده وتتخذه إلهًا للعلم، ومنشئ علومها وفنونها، ومن ثم فقد استحبوا أن يسكبوا قطرات من الماء من الأواني الصغيرة المتصلة بمعابدهم مع التمتمة باسمه تبركًا به، وتكريمًا، وليست قربانًا من عابد، كلما هموا بأمر خطير. وزاد تقدير المصريين للعبقري العظيم إلى درجة التأليه، واعتباره ابنًا للإله (بتاح)، وشبهوه بإله العلم والحكمة (تحوت).

وفي القرن السابع قبل الميلاد، زاد اتصال المصريين بالإغريق، الذين وقفوا على كتابات (إيمحوتب) في علوم الطب، وأبوا أن يصدقوا أن مثل هذا النابغة يمكن أن يكون بشرًا كسائر البشر، وإنما هو إله، ومن ثم فقد اعتبروه ربًا للطب والشفاء، نظرًا لقوة معرفته في الطب، ونجاحه في الشفاء بمعجزات، وشبهوه

بالمعبود الإغريقي (اسكلبيوس) راعى الطب والحكمة، وعبدوه باسم (هرمس)، ولعل هذا يعني أن المجد في مصر الفرعونية لم يقتصر على الفراعين وحدهم، وإنما كان لبعض الأفراد نصيب منه يزيد على نصيب الفراعين أحيانًا.

وقد تخلد (إيمحوتب) من ناحية أخرى، حيث كان أول من استخدم الحجر في البناء لأول مرة، وذلك في بناء مقبرة الفرعون (زوسر) وتوابعها، وكذلك الانتقال من شكل المصطبة المستطيلة إلى هيئة الهرم المدرج، الذي تحول إلى الهرم الكامل بعد ذلك، فعد وبحق منشئ فن المعمار الحجري الجميل، بدلًا من مباني العصور القديمة المكونة من الآجر والخشب.

وتقول الأسطورة المصرية إن أول بناء من الحجر قد أقيم بإشرافه، وإنه هو الذي وضع تصميم أقدم مبنى مصري قائم حتى هذه الأيام، وهو هرم سقارة المدرج، الذي ظل لعدة قرون الطراز المتبع في تشييد المقابر في الدولة القديمة، وكذلك هو الذي وضع تصميم مجموعة (زوسر) الجنائزية وأعمدتها الجميلة الشبيهة بزهرة اللوتس، وجدرانها المكسوة بالحجر الجيري.

وتمثل مجموعة (زوسر) الجنائزية بداية الفن المصري في العصور التاريخية، فنجد الأعمدة الأسطوانية المنقوشة، كما نجد فيها نقوشًا بارزة تفيض واقعية وحيوية وزخرفًا أخضر وفخارًا ملونًا مطليًّا بطبقة زجاجية، ونجد كذلك تمثالًا قويًّا من الحجر (لزوسر) نفسه طمس الدهر بعض معالمه التفصيلية، ولكنه يكشف عن وجه ذي نظرات حادة ثاقبة وعقل مفكر.

هذا التمثال الذي عثر عليه في حجرة ضيقة تعرف باسم السرداب، وتقع شمال شرق المجموعة الجنائزية للملك (زوسر) بسقارة، يعد أقدم ما عرف من التماثيل بالحجم الطبيعي في مصر، وهو يمثل الملك (زوسر) جالسًا على العرش، وقد غطى جسده رداء احتفالي، وكان التمثال مكسوًّا بطبقة من ملاط أبيض ثم لون، أما العينان الغائرتان فكانتا يومًا ما مرصعتين، ويتخذ الملك شعرًا مستعارًا أسود يعلوه لباس الرأس الملكي، فضلًا عن اللحية المستعارة. وقد نقش السطح الأمامي من القاعدة بنص هيروغليفي دقيق ينطق عن أسماء وألقاب ملك مصر العليا والسفلى وهو (نثر رخت).

ومهما قلنا عن نبوغ وعبقرية (إيمحوتب) فيجب ألا ننسى أنه لو لم يجد من يقدره ويشد أزره ويدفع به إلى الأمام؛ لضاع ذلك النبوغ سدًى، فلو لم يكن (زوسر) عظيمًا واسع التفكير؛ لما تمكن (إيمحوتب) من تحقيق كل ما حققه، ولهذا فقد منحه الملك (زوسر) من التكريم أن كتب اسمه على قاعدة تمثاله الملكي الموجود حاليًا بالمتحف المصري في سابقه لم تتكرر في التاريخ المصري القديم أن يكتب اسم شخص عادى على تمثال الملك.

الهرم المدرج

هرم سقارة المدرج، أقدم بناء حجري معروف، والقبر الملكي الأول في التاريخ، بني بين عامي (2737– 2717ق.م). يقع في (سقارة) جنوب الجيزة، صمّم في الأصل ليكون مقبرة للفرعون (زوسر)، على هيئة ست مصاطب فوق نفق ينحدر إلى حجرة الدفن، قاعدته طولها 140 مترًا، وعرضها 118 مترًا، أما ارتفاعه الذي يتكون من ست درجات فهو حوالي 60 مترًا، وكل درجة أو مصطبة تقل عن التي تحتها حوالي مترين، وارتفاع أول مصطبة حوالي عشرة أمتار. الأمر الذي يجعله وبحق من العجائب المعمارية للعصور القديمة.

وقصة هذا الهرم ترجع إلى صباح غائم جلس فيه الملك (زوسر) على عرشه مكتئبًا حزينًا، معتقدًا غضب الإله عليه بسبب سنوات الجفاف السبع التي سادت عهده بسبب نقص فيضان النيل، دون أن يكون هناك أمل في زوال تلك الغمة وانكشاف تلك الكربة، وبينما هو شارد الذهن إذ دخل عليه كاهن الإله (خنوم) معبود الشلال، وطلب منه تقديم القرابين لمعبوده فسيأتيه بالفرج، والفيضان الوفير، والخصب والنماء؛ لأنه هو الذي يأتي بالنيل الطيب والنيل الرديء، فما كان من الملك (زوسر) إلا أن أسرع إلى معبده يقدم قرابينه مبتهلًا إليه بالدعاء قائلًا:

"قلبي كان في ضيق مؤلم، لأن النيل لم يفض لسبع سنوات.

الحبوب لم تعد وفيرة، البذور جفت، كل شيء يملكه الفرد ليأكله أصبح بكميات مثيرة للشفقة، كل شخص حرم حصاده. لا يمكن لأي شخص أن يمشي أكثر؛ قلوب كبار السن حزينة وسيقانهم انحنت متى جلسوا على الأرض، وأيديهم أخفت بعيدًا. حتى خدم المعابد يذهبون، المعابد أغلقت والملاجئ غطّيت بالغبار. باختصار، كل شيء في الوجود أصيب".

فجاءه الرد من (خنوم) حسب النقش: "أنا سأجعل النيل يرتفع لك. لن تكون هناك سنوات أكثر عندما يخفق الغمر في تغطية أي منطقة من الأرض. الزهور ستورق، وتنحني جذوعها تحت وزن غبار الطلع"، وحققت مصر نهضة جديدة، وعاش أبناء النيل في باقي عهده في رخاء، وعمت السعادة والفرحة كل أبناء شعبه، فقادهم (زوسر) في حملات لتوسيع ملكه حتى سيناء، وبلاد النوبة وحطم الليبيين وسجل كل هذه الانتصارات، إلا أنه رغم ذلك ظل يشعر أنه لم يخلد ذكراه مثلما فعل جده الأكبر الملك (مينا) عندما وحد مصر في دولة واحدة.

وكانت المقابر على هيئة حفرة صغيرة تحفر في رمال الصحراء، أو حجرة ضيقة تنحت في صخور الجبال، ولم يكن ما يعلوها يزيد عن كومة من الحصى، أو لوحة تحمل اسم صاحب المقبرة، إلا أن هذه المقابر تطورت تطورًا كبيرًا خلال حكم الأسرتين الأولى والثانية، فشيد المعماريون أعلى موضع الدفن عددًا من الحجرات تحوي كل ما يوضع لخدمة المتوفى، ويزداد عدد الحجرات كلما ازداد ما كان يملكه المتوفى في حياته الدنيا. وكان الملك (زوسر) قد بنى مقبرته الأولى على شكل مصطبة كبيرة الحجم من الطوب اللبن إلى الجنوب من قرية (بيت خلاف) الحالية على مقربة من (أبيدوس).

وقد أراد وزيره المهندس (إيمحوتب) بناء مقبرة مميزة للملك (زوسر)، وأراد لها من الفخامة ما يميزها عن غيرها، فظل ذلك المهندس العالم الكبير يفكر كثيرًا كيف يرد الجميل لسيده الذي حقق لمصر النماء والخير، وحفظ شعبها وحدودها بأن صد هجمات الأعداء الغزاة المعتدين عنها، وأخذ كل ليلة يخرج إلى الفضاء الرحب يناجي السماء راجيًا أن يحقق ما لم يحققه غيره، إلى أن هداه تفكيره إلى أن يخلِّد مليكه بإنشاء مقبرة ذات طابع خاص، مقبرة تخلده بين الخالدين العظام، وتجعله وبحق فرعون مصر العظيمة.

ذات مساء مظلم في ليلة لم يبد فيها القمر ضياءً بينما يجلس الملك (زوسر) على عرشه يفكر فيما فعل، والمعارك التي انتصر فيها، والتي فاقت كل أسلافه وأجداده، لكنه رغم ذلك يشعر أنه ما خلد ذكراه، فاجأه مهندسه



إيمحوتب

معبد سرابيوم سقارة

(إيمحوتب) باقتحام خلوته، وعرض عليه فكرته، فما كان من الملك إلا أن جند له العمال والآلات وأمده بالأموال والمراكب وأرفقه بالجنود لحراسته، وأرسله إلى بلاد الصعيد والنوبة لقطع الأحجار، التي تختلف أوزانها ما بين 4 طن و16 طن، وغاب (إيمحوتب) شهورًا كثيرة مرت على الملك (زوسر) كأنها سنوات طويلة منتظرًا عودة وزيره وعالمه العبقري ليحقق حلمه ويخلد ذكره في عالم التاريخ القديم، بفكرته الرائعة التي اهتدى إليها.

ذات صباح بينما يرقب الملك (زوسر) قرص الشمس في رحلة الشروق ليوم جديد مليء بالأحداث، إذا بالحاجب يخبره بوصول موكب المهندس العبقري الكبير من صعيد مصر البعيد، فتهللت أساريره وفرح كثيرًا وسر عندما شاهد الموكب يخترق شوارع (منف) وتجر الأفيال الزحافات التي تحمل القطع الصخرية الضخمة التي أحضرها لبناء مقبرته الفريدة في نوعها، والتي ستعد أول مقبرة تبنى من الصخور الشديدة.

بعد شهور بدأ يظهر شكل المبنى الذي أخذ شكل المصطبة الكبيرة، واستخدم أحجار الجرانيت الوردي في بناء حجرة الدفن تحت سطح الأرض أسفل المصطبة، فلما استحسن الملك (زوسر) هذه الفكرة عدل مهندسه من تصميمه وارتفع بمصطبة أخرى فوقها ثم ثالثه حتى وصل إلى ست درجات كانت كلها مكسوة من الخارج بالحجر الجيري الأبيض.

ويبدو أن (إيمحوتب) كان متأثرًا بأفكار دينية معينة، تتفق والعقائد الدينية والتصورات الجنائزية عن حياة الملك في الآخرة، جعلته يحول المصطبة إلى هرم مدرج، ربما بهدف تمثيل فكرة صعود



الملك زوسر

الملك إلى السماء، للاتحاد بإله الشمس.

والمصاطب أبنية مستطيلة الشكل لها في العادة واجهة يتوسطها باب المقبرة الذي يؤدي إلى حجرة متسعة يقال لها المزار. وهي حجرة استقبال كان يجتمع فيها أقارب المتوفى، وأصدقاؤه الكهنة، ليحتفلوا بتقديم القرابين في الأعياد والمواسم.

ومدخل الهرم كالمعتاد من الناحية الشمالية يقع أسفل الدرجة الأولى منه، ويحتوي الهرم من الداخل على عدة ممرات، وكثير من الدهاليز، وغرف متعددة كُسيت بعض حوائطها بالخزف الأزرق والأخضر، حيث تمت كسوة بعض الجدران بقراميد صغيرة محدبة من القيشاني الأزرق، ثبتوا كلًّا منها في جدارها بثقبين صغيرين يمر فيهما خيط من الكتان أو الجلد، ورصُّوا كلًّا منها إلى جوار الأخرى، لكي يقلدوا بها هيئة الحصير الفاخر المجدول الذي كانوا يتخذونه في البيوت ستارًا وزينة. كما وجد به دهليز آخر مُزَيَّن بمثل تلك اللوحات، وبه ثلاثة أبواب وهمية تحتوي نقوشًا للملك (زوسر).

وقد مر بناء الهرم المدرج بعدة مراحل، كانت المرحلة الأولى بناء مصطبة مربعة، تواجه جوانبها الجهات الأربعة الأصلية، ويبلغ طول كل ضلع منها حوالي 63 مترًا، وارتفاعها ثمانية أمتار، ثم أضاف (إيمحوتب) إلى المصطبة الأولى مبانيَ أخرى، عرضها ثلاثة أمتار، في كل جوانب المصطبة، وشمل التعديل الثاني إضافة

تسعة أمتار من الناحية الشرقية منها، ومن ثم تحول شكل المصطبة إلى المستطيل، ثم سرعان ما أضيفت ثلاثة أمتار أخرى إلى كل الجوانب، وهكذا أصبحت المصطبة الأصلية وكل ما أضيف إليها، هي المصطبة الأولى لهرم مدرج مكون من أربع مصاطب مشيدة واحدة فوق الأخرى، ثم زاد (إيمحوتب) عدد المصاطب من أربعة إلى ست، مستعينًا على ذلك بإضافة مبانٍ من كل الجهات، الأمر الذي يجعل الهرم عبارة عن إضافات متتالية جانبية، ترتكز على سابقتها، ولهذا يعتبر طراز جديد يبرز المقبرة الملكية أحسن ما تكون فوق الهضبة الشاسعة، ليزيد من أثرها الجميل في النفس.

ومن الجدير بالذكر أن الهرم الذي يعد مكان الدفن للملك يرتبط بمجموعه من العناصر المعمارية الأخرى، والتي تمثل مجموعه جنائزية للملك المتوفى، تشمل أيضًا –إلى جانب الهرم المدرج– بيت للشمال وآخر للجنوب، باعتبار أن ملك مصر هو ملك للشمال والجنوب معًا، ومعبد اليوبيل (العيد الثلاثيني)، والجوسق الملكي، وتشمل معبد لتقديم القرابين للملك المتوفى، ومعبد جنائزي لإقامة الطقوس الدينية ومراسم الدفن، ويوجد كذلك حجرة بجوار الهرم تسمى حجرة السرداب، بها تمثال من الحجر الجيري للملك (زوسر)، هذا التمثال يكون بمثابة الدليل للروح حتى تتعرف على الجسد مره أخرى، وتحيط بها مباني تحتوي على مخازن عديدة، كان

مر بناء الهرم المدرج بعدة مراحل، كانت المرحلة الأولى بناء مصطبة مربعة، تواجه جوانبها الجهات الأربعة الأصلية، ويبلغ طول كل ضلع منها حوالي ٦٣ مترًا، وارتفاعها ثمانية أمتار، ثم أضاف (إيمحوتب) إلى المصطبة الأولى مبانيَ أخرى، عرضها ثلاثة أمتار، في كل جوانب المصطبة، وشمل التعديل الثاني إضافة تسعة أمتار من الناحية الشرقية منها، ومن ثم تحول شكل المصطبة إلى المستطيل

يكسوها حجر جيري جيد، وهي في مجموعها تدل على مهارة في التخطيط والبناء، وقد ذهب رأي إلى أن الغرض منها تيسير وظيفة الملك كملك في الحياة الآخرة، فقد ساد الاعتقاد لدى المصريين القدماء أن الملك كما أنه هو الوسيط الدنيوي لتحقيق الخير من إمكانيات الطبيعة في الحياة الدنيا، فهو أيضًا الوسيط الأخروي لتحقيق الخير من آلهة هذه الطبيعة في الحياة الأخرى. فأصبح الملك مصدر كل شيء في الحياة الأخرى، تمامًا كما هو مصدر كل شيء في الحياة الدنيا.

وعمومًا فإن هرم سقارة يقع وسط مجموعة معمارية ضخمة مساحتها كلها حوالي 150 ألف متر مربع، يحيط بها سور ضخم يبلغ ارتفاعه نحو عشرة أمتار. وسمكه يصل أحيانًا لحوالي ستة أمتار، وكان يكسوه الحجر الجيري الأبيض الأملس، وكانت تعلوه بعض ثعابين الكوبرا كزخرفة منحوتة في الصخر، ولكن لم يبق من هذا السور إلا قطعة صغيرة.

الكا والبا

اعتقد المصريون منذ أقدم عهودهم في أن حياتهم في الدنيا ما هي إلا طريق لحياة أخرى دائمة يبعثون إليها بعد الموت، ويحاسبون فيها على أعمالهم في حياتهم الأولى، ولعل هذه العقيدة القوية لديهم هي السبب فيما يتمتع به هؤلاء المصريون من تسامح وحب للسلام، وهي أيضًا التي جعلتهم يبالغون في الاهتمام بمقابرهم إلى الحد الذي يضعون فيه مع موتاهم جميع

ما كانوا ينتفعون به في حياتهم اليومية، معتقدين أنهم سينتفعون به ثانية في حياتهم بعد البعث، فقد تصور المصريون الآخرة على غرار الحياة الدنيا، مما يدل على حبهم للدنيا وتعلقهم بها، على عكس الفكرة السائدة لدى بعض الباحثين أنهم كرهوا الحياة وأحبوا الموت. وسبق أن ذُكر أن المصريين اعتقدوا أن الملك هو الوسيط بين الناس والآلهة، وأن النعم الأخروية شأنها شأن النعم الدنيوية كلها في يده ورهن مشيئته، ومن هنا أصبح أهم مظهر لرضاء الملك على أحد أتباعه يتمثل في هبة جنائزية سواء كانت مقبرة أو جزءًا من مقبرة أو تمثالًا، أو بابًا وهميًّا، أو غير ذلك من الهبات الجنائزية.

وقد تصور المصريون أن (البا) تتردد على المقبرة من آن لآخر لتزور الجسد، ويمكن أن نسميها النفس، التي تخيلها المصريون في شكل طائر أو بجسم طائر ورأس إنسان، تطير بعد موت صاحبها إلى طبقات الجو، ولكي تعيش هذه الروح ولا يتطرق إليها الفناء كان على أهل الميت أن يضعوا المأكل والمشرب في قبره؛ لكي تتغذى هذه الروح ولا تموت لأنها أمينة مخلصة للجسد تبقى معه وتجلس بجواره، وكان الميت عبدًا للأحياء، فإذا ما تأخر أهله في تقديم القرابين والمأكولات والمشروبات لروحه تعذبت تلك الروح وماتت جوعًا، ولهذا فقد جعل المصريون القدماء في مقابرهم مزارات تتضمن أبوابًا وهمية يحمل إليها الأهل والأقارب في الأعياد والمواسم القرابين، وهذه الأبواب ليست أبوابًا حقيقية ولكنها تبنى على شكل الباب، يتم حفره في حجر الجانب الغربي من المزار. وتكون حُجرة الدفن دائمًا خلفه. وبذلك تتمكن روح الميت التي تسكن في موميائه من اختراق هذا الباب، والدخول إلى المزار للاشتراك مع الأهل والأصدقاء في الاحتفالات والتمتع بقربهم، وكان أجدادنا يدعون هذه الروح (الكا).

وحكاية (الكا) هذه أن أجدادنا كانوا يعتقدون أن جسم الإنسان مكون من جملة أجزاء، لكل جزء منها وظيفته الخاصة. وأهم هذه الأجزاء: الجسم، وهو الجزء الظاهر المنظور. و(البا)، وهي الروح السماوية التي صوروها على شكل طائر له رأس إنسان وهي تغادر الجسد بعد الموت إلى السماء حيث تسكن في النجوم، ثم تعود إلى زيارة الجسم بين آن وآخر. و(الكا) أو (القرين) وهو أهم هذه الأجزاء. وهو الروح المادية التي تولد مع الإنسان، وتكبر مثله، ولا تموت بموته، بل تظل قريبة من جثمانه وتحوم حول المقبرة، وقد صُنعت من مادة خفيفة لا تُرى، مثل الأثير أو الهواء، وتكون صورة مطابقة لشكل صاحبها تمامًا. فكان قرين الطفل طفلًا، وقرين الشيخ شيخًا، بل كان قرين الأعور أعور، وقرين الأعمى أعمى.

ولم يكن الأجداد المصريون يعتقدون أن الموت هو نهاية الحياة؛ لأن (الكا) تحل بعد الموت في الجسد وتأخذ شكله وتحتفظ بكامل شخصيته، وتعيش فيه إلى الأبد، وتنهض مع الجسد يوم البعث، وكان الجسد يموت ولكن الروح تحيا إلى الأبد، ولهذا أراد المصريون تخليد الجسم بتحنيطه ليعيش إلى الأبد، حتى تجده الروح وتخلد فيه، ولأجل المحافظة عليه وضعوه في مقابر محصنة تباعد بينه وبين اللصوص وتمنعهم من الوصول إليه، كما عمدوا إلى بناء هذه المقابر أو حفرها في الجهات الجافة أو الجبلية؛ لكي تكون بعيدة عن الرطوبة. وكان القرين أو (الكا) يلازم المكان الذي وضعت فيه الجثة في حجرة الدفن في المقبرة، ولم يكن يغادرها إلا عن طريق الباب الوهمي ليدخل إلى المزار.

وتم الاحتياط لفناء الجسد بأي سبب من الأسباب. فصنعوا التماثيل، ووضعوها في المقبرة لتحل فيها (الكا) بدلًا من الجسد إذا ما سُرِق أو فني، أو اختفى لأي سبب ما حتى يحيا منعمًا في قبره. وأكثروا من صناعة هذه التماثيل لأنها كلما كثرت تأكدوا من خلود روحهم إلى الأبد، وسميت هذه التماثيل بتماثيل (الكا). وكانت توضع في أماكن خاصة بها عرفت فيما بعد باسم (السراديب) وهي حجرة صغيرة مشيدة من جهاتها الأربع ومسقوفة، وليس بها منفذ غير ثقب صغير يمكن زائر المصطبة من أن يرى التمثال منه، وهذا الثقب يحفر في الجدار الخارجي للسرداب، ويختلف ارتفاعه من سطح أرض الحجرة باختلاف

حجم التمثال، فإذا كان التمثال صغيرًا حفر في أسفل الجدار، وإذا كان مرتفعًا ثقب في أعلى الجدار، بحيث يمكن للناظر أن يراه كله، وأحيانًا يكون في السرداب عدة تماثيل، فيكون عدد الثقوب بقدر عدد التماثيل، ويضاف إلى ذلك أن هذا الثقب كان من وظائفه إيصال البخور لتمثال المتوفى.

متون الأهرام

هي أقدم كتابات دينية عُرفت. وقد نقشها الفنانون بالكتابة التصويرية الهيروغليفية، فخرجت معجزة فنية بنقشها المتقن ودقة التفاصيل في صورها البشرية والحيوانية، وألوانها الممتعة التي ما زالت محتفظة بجمالها رغم مرور القرون الكثيرة عليها. وزخرفوا معها سقف حجرة الدفن بأشكال النجوم حتى بدا كأنه سماء تظلل جثة الفرعون وتحتويها.
ومتون الأهرام التي تم تأليفها في عهود سابقة قبل أيام الأسرة الثالثة، لكنها لم تدون إلا في هرم (زوسر)، هي كتابات معقدة ظهر في ثناياها عادات غريبة كانت متبعة في عصر ما قبل الأسرات. وتتلخص في أنها تصور حياة الملك الدنيوية، فتصور الملك وأمامه الحراس يفسحون له الطريق، ثم تصور الملك صاعدًا بعد موته إلى السماء، إما على شكل طائر، وإما صاعدًا بسلم، وقد استقبلته آلهة السماء، وحيته، وأجلسته بينها حيث يعيش معها عيشة ممتعة في حقول النعيم كما كان يحيا في الحياة الدنيا.
وتشير هذه النصوص إلى ما يستفيده الميت أو روحه في حياته الأخرى من المأكولات والمشروبات التي تقدم إليه بعد موته. ومن أهم مظاهر هذه النصوص أنها ترينا كيف كان الملوك لا يذكرون الموت. فلا يذكر في كتاباتهم أنه مات، بل يُدوَّن أنه صعد إلى السماء. أما الموت فكان في اعتقادهم هو الموت الأزلي، وهو ما يصيب الروح إذا فقدت الجسم أو التماثيل التي صنعت لها.

العجل أبيس

يعتبر الإله (أبيس) الذي يُمثل في شكل عجل، رمزًا للإخصاب، كان له معبد عظيم في مدينة (منف)، يعبد فيه وتقدم إليه القرابين، حيث كان إله هذه المدينة. وعندما يموت كان يحنط كما يحنط الملوك، ويُحتفل بدفنه احتفالًا عظيمًا مهيبًا في جنازة رسمية وسط جمع من عباده الذين كانوا يُحضرون له الهدايا من كافة أرجاء المملكة، ويُدفن في مقبرة خاصة به. واقترن بالإله (بتاح) رب سقارة وصار الرمز المادي له، وروحه المباركة، ثم استعار ذلك الثور قرص الشمس من (رع) وحمله بين قرنيه، وبعد ذلك اندمج في (أوزيريس) وأصبح ابنًا له، وتكوّن منهما إله



العجل أبيس

جنائزي.
وبمجرد أن يموت أبيس يعود فيولد من جديد، فيبحث الكهنة في الحقول، ويفحصون القطعان للعثور على ذلك الإله الذي يمكن التعرف عليه بعلامات خاصة مميزة فوق جلده الأبيض حتى يكون إلهًا، فيجب أن تكون أمه بقرة لم تلد غيره. وكان أجدادنا المصريون يعتقدون أن البرق ينزل من السماء فوق هذه البقرة فتحمل من فورها بهذا العجل وتلده، كما يجب أن يكون لونه أبيض، تتوسط جبهته بقعة مربعة سوداء، أما ذيله فيجب أن يكون ذا خصلتين من الشعر، وعلى لسانه رسم لجعل (جعران). فإذا ما توافرت كل هذه الشروط في أحد العجول، يحل الفرح محل الحزن، ويتوج العجل الإلهي في الحظيرة المقدسة في (منف) ويتم سحبه إلى المعبد في احتفال عظيم، حيث يعيش مع أمه، تحيط به الإناث من الأبقار.
وعبادة هذا الحيوان في (منف) و(سقارة) ترجع إلى عهد قديم جدًّا في التاريخ المصري، حيث وجدت مقابر في (منف) يرجع تاريخها إلى بداية التاريخ المصري. وفي الدولة الحديثة قام المصريون بإنشاء مقابر خاصة لهذا العجل، ففي منتصف حكم الأسرة الثامنة عشر كانت العجول تدفن في مقبرة منفصلة تُحفر في باطن الأرض، ويشيدون فوقها مزارًا على سطح الأرض. أما في الفترة التي تلتها فقد تم وضع تصميم مختلف للمقبرة. فحفر ممر تحت الأرض في الصخر، مع حجرات للدفن تُفتح على كلا الجانبين، وفيها كانت توضع توابيت تلك العجول المقدسة.

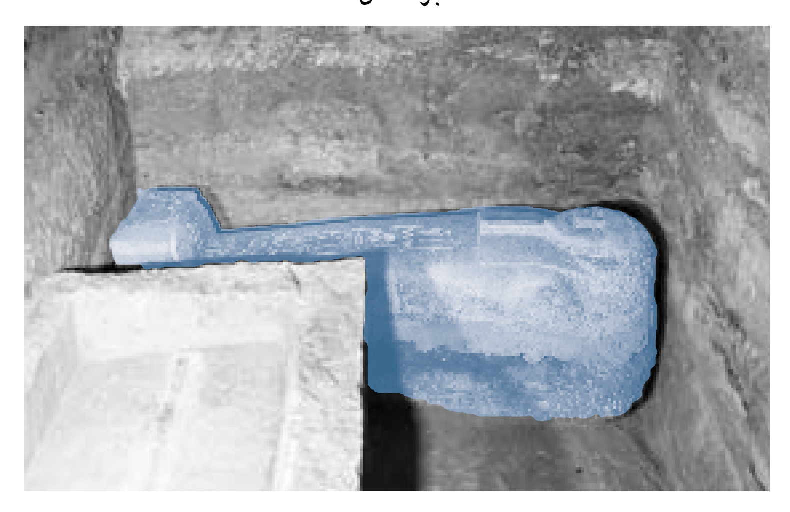
السرابيوم

هو مقبرة العجول (أبيس). وكلمة (سرابيوم Serapeum) معناها في اليونانية مقر الإله (سرابيس)، ذلك الإله اليوناني الذي جعله البطالمة والإغريق في مصر إلهًا مشتركًا، ورابطة بين الإغريق والمصريين. ولقد رأى الإغريق أن (سرابيس) يمثل (اسكليبيوس) إله الشفاء، كما أن (زيوس) يمثل (آمون) كبير الآلهة. لكن (سرابيس) في نظر المصريين بشكل عام لم يكن سوى صورة من (أوزيريس) الذي كان يتجسد على هيئة العجل (أبيس).
ويبلغ طول ممرات (السرابيوم) حوالي 380 مترًا. أما طول الممر الرئيسي فيبلغ حوالي

متون الأهرام



حجرة الدفن



200 متر. وقد وجد داخل هذه المقبرة حوالي 24 تابوتًا، ما زال عشرون منها في أماكنها إلى الآن، كل تابوت صُنع من قطعة واحدة من الجرانيت الأسود أو الأحمر أو البازلت أو من الحجر الجيري الصلب. متوسط أطوال هذه التوابيت يبلغ أربعة أمتار طولًا، وعرضها متران ونصف، وارتفاعها أقل من أربعة أمتار، كما أن متوسط وزن الواحد منها حوالي 65 طنًّا، ويزن أثقلها حوالي سبعين طنًّا.

أقيم (للسرابيوم) معبد بالجبانة، وتم عمل طريق اصطفت على جانبيه الكباش يوصل إلى المقبرة. وعلى ذلك فإن (السرابيوم) هو آخر مرحلة من مراحل عبادة هذا العجل الذي كان العثور عليه بصفاته المعروفة يعد معجزة من المعجزات. ولهذا كانوا يحتفلون عند العثور عليه احتفالًا عظيمًا.

وفاة زوسر

توفي الملك (زوسر) بعد رحلة طويلة مع المرض، تاركًا مصر أكثر تطورًا، وأعظم تحضرًا، وجعلها زاخرة بالأمن والسلام، وشيد المدن الأكثر اتساعًا بمنازلها المنتظمة المشيدة من اللبن والأخشاب، ومخازن الغلال العظيمة، وحظائر الماشية الممتدة، والمزارع الأكثر اخضرارًا بما حوت من صنوف المزروعات، وازدادت مدينة الجدار الأبيض (منف) في عهده عجبًا وإبهارًا بروعة جمالها وجمال صور الحياة فيها، ولهذا فقد أحبه المصريون حبًّا جمًّا، وحزنوا عليه حزنًا كثيرًا.

وقام كهنة معبد (منف) بتحنيط جسده بالتخلص من السوائل والأعضاء الرخوة في جسده، ماعدا القلب، ليحفظوا له تماسكه بعد إجراء بعض العمليات الخاصة، واستخدموا العطور في تنظيف الجثمان وإكسابه رائحة مقبولة، ولكن عمليات التحنيط نفسها ظلت وما زالت سرًّا من الأسرار لا يعلمه إلا كبار الكهنة المحنطين، وقاموا بلف الجسم بالعديد من طبقات القماش، وبتغطية الوجه بقناعه، وفي احتفال جنائزي مهيب نقل جسد الفرعون المتوفى إلى الهرم المدرج، ووضعه الكهنة في حجرة الدفن التي شيدت من حجر الجرانيت الوردي بعمق يصل لأكثر من 30 مترًا تحت سطح الأرض، ليوضع في التابوت الملكي الخاص به، وسط تراتيل وترانيم الكهنة، ودموع الشعب، وعدد كبير، يتجاوز الخمسين ألفًا، من الأواني، جيدة الصنع، المصنوعة من المرمر والكريستال، وغيرها من الأحجار، وأغلقوا عليه الأبواب، وسدوا جميع الطرق والممرات الداخلية الموصلة لتلك الحجرة ●

المصادر والمراجع:

1– أسامة حسن: مصر الفرعونية، (القاهرة: دار الأمل للنشر والتوزيع، 1998).
2– جورج بوزنر (وآخرون): معجم الحضارات المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، مراجعة سيد توفيق، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996).
3– سليم حسن: مصر القديمة، الجزء الثاني، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992).
4– سمير أديب: تاريخ وحضارة مصر القديمة، (القاهرة: 1997).
5– عبد الرحمن الرافعي: تاريخ الحركة القومية في مصر القديمة من فجر التاريخ إلى الفتح العربي، (القاهرة: دار المعارف، 1989).
6– عبد المنعم عبد الحليم سيد: حضارة مصر الفرعونية، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1999).
7– محمد بيومي مهران: مصر، الجزء الثاني: منذ قيام الملكية حتى قيام الدولة الحديثة، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1996).
8– ول ديورانت: قصة الحضارة، المجلد الأول: نشأة الحضارة والشرق الأدنى، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001).
9– Bob Brier: **The History of Ancient Egypt**, Part 1, (North Carolina: The Teaching Company, 1999).
10– Margaret R. Bunson: **Encyclopedia of Ancient Egypt**, Revised Edition, (U.S.A.: Facts on File, 2002).



هشام تمام الكردوسي*

هل يجب أن تكون الحياة تأملًا في الحياة.. أم تأملًا في الموت؟

عندما سبق وجودنا ماهيتنا؛ سبق ماهيتنا اختياراتنا لتشكيل وجودنا وفرض ماهيتنا. نسعى لإكمال صورنا عبر الحياة التي نعيشها، نتفكر فيها ونتأملها في تفاصيلها الوجودية. نتفاعل مع من سبق وجوده ماهيته ومن سبق ماهيته وجوده، لكن سرعان ما نصطدم بحقيقة واقعة لا محالة تربك ذلك التأمل الذي كنا نعيشه من جانب واحد، ألا وهو التأمل في الحياة، فيتضح لنا الجانب المظلم الآخر الموازي لهذا التأمل، وهو التأمل في الموت. ولطالما يصبح التساؤل دائمًا بديهية تُنتج إما من الدهشة أو ظهور تضاد بين مسألتين، فقد يتساءل المرء هل يجب أن تكون الحياة تأملًا في الحياة أم تأملًا في الموت؟

تحكي القصة الشهيرة عن غوتاما بوذا والذي كان يُدعى في الثلاثة عقود الأولى من حياته بالأمير سيدهارثا Siddhartha، ذلك الأمير الذي عاش حياة شاعرية خلف جدران قصر والده الشاسع. كان الأمير سيدهارثا محبوبًا من الجميع، وتزوج من أميرة جميلة، وأنجبا ولدًا، وكانت أسرته سعيدة. لكن طوال العقود الثلاثة الأولى من حياته لم يخرج الأمير مرة واحدة من بوابات القصر إلى المدينة، وفي يوم ما طلب من سائقه المخلص أنَ يقوده عبر مدينة والده العظيمة، وللمرة الأولى على الإطلاق رأى الأمير جثة، كان هذا المنظر صدمة مروعة له. وتساءل في نفسه «هل سيحدث لي ما حدث لذلك الرجل؟» فسأل سائقه: هل سأموت أيضًا؟ وأجابه سائقه على الفور: «نعم جلالة الملك، الجميع يموت؛ حتى الأمراء». فطلب منه على الفور أن يرجعه إلى قصره. وبالعودة بدأ يفكر في كل ما رآه للتو متسائلًا: ما فائدة أن أكون ملكًا على الجميع مع العيش في ظل الخوف الرهيب الذي يعيشه الجميع من الموت؟ وقرر الأمير، من أجل الجميع وليس من أجل نفسه فقط، أنه سيكرس حياته لاكتشاف كيف يمكن لجميع البشر تجاوز الولادة والموت. هذه القصة للأمير سيدهارثا وللسؤال الذي سأله، ليس فيها فقط من التعاليم والدهشة حول وجود الموت، بل سؤال فيه من الشجاعة حينها والآن أيضًا كلما نتساءله؛ لأنه برغم التطور التي وصلت إليه البشرية والأنظمة الحضارية التي نعيشها والتي تجعلنا نتفكر أكثر في حياتنا، فإن وجود حتمية الموت في حياة كل

شخص، ولمرة واحدة فقط، تفتح لنا محاولة من التأمل حوله. وفي المقابل الحياة التي يعيشها كل شخص تفتح له أيضًا محاولة من التأمل حولها. لكن أيهما أكثر طغيانًا على تأملات الفرد في وجوده؟

سقراط، هو المثال الأول دائمًا عندما نفتح حديثًا عن فلسفة الموت، انفتاحه حول ما يخبئه الموت لا يُحسب له فقط كوسيلة لمنع الخوف من احتمال الموت، لكنه أيضًا انفتاحه على الموت لكي يبدو وكأنه حالة جذابة ومرغوبة، ونهاية مثالية ومستحقة لحياة مكرسة للفضيلة[1]. يقول سقراط في محاورة أوطفيرون أو الدفاع: «ربما قال لي البعض ألا تخجل يا سقراط من انشغالك بهذا النوع من الحياة الذي بسببه يمكن اليوم أن تموت؟ على هذا سأرد بكلمة الحق التالية: أنت لم تصب، أيها الصاحب إن كنت تعتقد أنه واجب على رجل ذي قيمة مهما ضؤلت أن يحسب حساب إمكان أن يحيا أو أن يموت، إنما عليه أن يعتبر شيئًا واحدًا في سلوكه وهو إن كان يسلك سلوكًا عادلًا أم ظالمًا، وإن كان عمله عمل رجل فاضل أم شرير»[2]. بذلك يرى سقراط أن الإنسان الذي يحيا حياة فاضلة وعادلة وأخلاقية تؤهله هذه الحياة لاستقبال الموت دون خوف. فنظرة سقراط الرجل المؤمن لها زاويتان؛ أولا زاوية التأمل في الحياة بحيث تحياها بمسلك أخلاقي. وثانيًا زاوية الاستعداد للموت من خلال التأمل الأول، مع أن سقراط كان يدعي عدم معرفته الموت، لا سيما وأن هذا كان جزءًا من تعاليمه وهو (لا أعرف). ورؤية سقراط هذه تتجلي بوضوح من خلال حياة الفضيلة المرجوة لديه، لأن عدم اتباع تلك الفضيلة معناه أن يلتقي الإنسان بالشر، والتقاء الإنسان بالموت عند سقراط أفضل بكثير من التقائه بالشر. يقول سقراط بعد صدور الحكم بإعدامه:

«إننا لسنا على حق في رأينا حينما نعتقد أن الموت شر. وعندي أن هناك برهانًا قويًّا على ذلك.. الميت يكون على أحد حالين: إما أن يصبح عدمًا ولا يكون له إحساس بأي شيء كان، وإما، بحسب ما يقال، أنه يحدث تحول وهجرة للنفس من هذا المكان إلى مكان آخر. وإذا كان الموت هو عدم الإحساس بأي شيء كما هو الحال في النوم عندما ينام المرء ولا يرى أي شيء ولا حتى في الحلم، فلكم سيكون الموت مكسبًا مدهشًا، وإني لأعتقد أنه إذا كان لأحد أن يختار بين تلك الليلة التي ينام فيها بدون أن يرى أي حلم؛ والليالي والأيام الأخرى من حياته نفسها، وإذا كان عليه، بعد المقارنة مع تلك الليلة، أن يقول بعد الفحص كم من الأيام والليالي عاشها في حياته هو نفسه وكانت أفضل وأمتع من تلك الليلة، إن أي شخص عادي، بل الملك الكبير نفسه، سيجد أنه يسهل عدها بالمقارنة مع بقية الأيام والليالي. فإذا كان هذا هو الموت، فإني أقول إنه يعد كسبًا، حيث إن كل زمان لا يبدو أطول من ليلة واحدة. من جهة أخرى، فإذا كان الموت رحلة خارجية من هذا المكان إلى مكان آخر يكون فيه كل الموتى، إذا كان صحيحًا ما يقال، فأي خير أكبر من هذا يمكن أن يتصور أيها المواطنون القضاة، ذلك أنه إذا كان الواصل إلى هاديس يتخلص من هؤلاء القضاة المزعومين ليجد قضاة حقيقيين.. وأنا من جانبي أرغب

سقراط

في الموت مرات عديدة إذا كان هذا صحيحًا»[3]. وهذه زاوية أخرى من تأملات سقراط حول المسألة، وهي أن الإنسان ينشد الحقيقة، وهو لم يكن على يقين منها في حياته، فهو يأمل إنشادها فيما بعد الموت. وبذلك فالموت لديه ليس شرًّا، لأنك تدرك من خلاله الحقيقة النهائية، وأن أفضل شيء لإدراك الحقيقة هو تأملها.

إذا انتقلنا إلى نقطة أخرى في العصر الحديث حول نفس المسألة نجد فيلسوفًا كان يتطرق دائمًا لتحديد هذا التأمل؛ وهو اسبينوزا، الذي برغم تأثره بفلاسفة الرواقية وكتابات سينيكا الذين رأوا أن الحياة تأمل في الموت، اتخذ مسارًا مختلفًا جدًّا عن سقراط وغيره من الكتابات الفلسفية القديمة. فوجهة نظره أن الطريقة الصحيحة والعقلانية للتعامل مع الموت –سواء كان الموت غير الطبيعي أو الموت الطبيعي في حد ذاته– هو عدم التفكير فيه على الإطلاق، فهو يرى أن: «الإنسان الحر، أي الذي يعيش وفقًا لإملاء العقل وحده، لا يجب أن يقوده الخوف، بل يرغب في الخير بشكل مباشر طالما يحيا، أي يعمل ويحيا ويحفظ كيانه من أساس السعي وراء حياته الخاصة. ولذا فهو لا يجب أن يفكر في الموت على الإطلاق. وبدلًا من ذلك، حكمته يجب أن تكون تأملًا في الحياة»[4].

لأن الشخص الحر في نظر اسبينوزا يسعى بطبيعته ومن منطلق عقلانيته ومشاعره إلى الارتماء في أحضان الخير لا الشر؛ فهو يفعل ما هو صالح لأنه شيء صالح عن طريق إرشاد العقل وليس عن طريق كبح الخوف، فالإنسان في حياته يسعى لنيل السعادة وليس لتفادي الحزن؛ لأن العيش وفقًا لتفادي الحزن والشر وغيره بدلًا من السعي وراء الفرح والخير يسلب العيش في الحياة وفقًا للطبيعة الإنسانية، ويضرب اسبينوزا مثالًا على ذلك: «الرجل المريض، من خشية الموت، يأكل ما ينفره، بينما يستمتع الرجل السليم بطعامه، وبهذه الطريقة يتمتع بالحياة أفضل مما لو كان يخشى الموت ويريد تجنبه بشكل دائم»[5].

واسبينوزا في سبيل تأمله الحياة فقط، وفقط لا غير، يسلب من الإنسان ظاهرة من أهم الظواهر الطبيعية للإنسان؛ الخوف. «فالحياة ليست، دائمًا، سلسلة من المباهج والمسرات، بل هي سلسلة أيضًا من المخاوف والمخاطر، فإننا لنعلم أن علماء النفس يضعون الخوف على رأس قائمة الانفعالات الأصلية التي نلتقي بها لدى المولود الصغير. وإذا كان الإنسان هو الموجود الذي لا يكاد يكف عن البحث عن الأمن، فما ذلك إلا لأن حياته مهددة في كل لحظة بالعديد من الأخطار: أخطار تهدده من الخارج من جانب الآخرين، وأخطار تهدده من الداخل من قِبل ذاته نفسها. ومعنى هذا أن ما يقض مضجع الإنسان إنما تلك الإمكانيات التي تجعله نهبا –في كل حين– لعوارض المرض، والفشل، والشقاء، والموت»[6].

هذه العوارض لا تنفي تعرض الإنسان الحر لها في حياته، سيموت الإنسان الحر بالطبع ويشقى ويمرض، وهذا جزء من الطبيعة، فالإنسان ليس بمنأى عن التغييرات التي تحدث من خلال الأسباب الخارجية. على



غوتاما بودا

الرغم من أنه يتمتع بقوة أكبر من الكائنات الأخرى لمقاومة التأثيرات السلبية وذلك بفضل عقلانيته وعواطفه، إلا أن بعض التغييرات في نهاية المطاف سوف تطغى على محاولاته وتؤدي إلى زوال جسده وبالتالي عقله.
«فالقوة التي يثابر بها الإنسان على الوجود محدودة، وتتفوق عليها بقوة الأسباب الخارجية. يعرف الشخص الحر جيدًا أنه ميت لا محالة. على عكس الشخص الذي يسترشد بالخوف والعواطف الأخرى، فالشخص الحر لا يستهلكه هذا الفكر؛ فهو ليس مهووسًا بالموت. واحتمالية الموت لديه لا تحدد كيف يتصرف، وبالتأكيد لا تدفعه إلى الانخراط في أي طقوس خرافية من المفترض إما أن تمنع موته أو تضمن أن يتبعه نوع من النعيم الخالد. الإنسان الحر لا يخاف الموت، ولا يحزنه التفكير فيه، ولا حتى لأنه يعلم أن شيئًا أفضل ينتظره في حياة ما، بل لأن الموت لا يلفت انتباهه. إنه مشغول جدًّا في تقدير الحياة التي يقودها والتمتع بالحب الفكري الخالص الذي هو تتويج لإنجازاته. تتجه عيون الشخص الحر إلى الجائزة، والجائزة موجودة معه بالفعل: حريته وفضيلته»[7].
ونقطة المفارقة هنا بين اسبينوزا وسقراط ومخالفيه أيضًا تتمثل في الغاية النهائية في اتجاه تأمل كل منهما، سواء الحياة تأملًا في الحياة نفسها أو تأملًا في الموت. فسقراط الذي يرى أن الغاية النهائية من أن الحياة


اسبينوزا

تأمل في الموت هي الحقيقة النهائية المرتبطة بالخلود الأبدي، أو الحقيقة الحقيقية بالمعنى الأفلاطوني. وهذه الغاية تجعلك تتمكن من الخروج من الحياة عن اقتناع وباستعداد تام لهذا الخروج طالما ينتظرنا شيء أغلى وأثمن، وهذا ما اتخذته أغلب الاتجاهات الميتافيزيقية، سواء قديمًا أو حديثًا. أما اسبينوزا فالغاية من أن تكون الحياة تأملًا في الحياة هي أن الغاية بالفعل معك الآن؛ حريتك وفضيلتك.
وربما هذا ناتج عن بعد سياسي وديني عند اسبينوزا، لأنه مثل الأبيقوريين لا يرى خلودًا بعد الموت، فهو ينكر وجود الذات الخالدة بعد الموت، أو كما يصف الأبيقوريين المسألة بأن الموت، أفظع الشرور، لكنه ليس شيئًا بالنسبة لنا، لأننا عندما نكون أحياء، لا نحس بالموت، وعندما نكون أمواتًا، فإننا لا نحس بالحياة. هذا الدرس الأبيقوري القديم شيء يفهمه الشخص الحر جيدًا كما في فكر اسبينوزا.
وإنكار خلود الروح الناتج عن البعد الديني والسياسي عند اسبينوزا كان تقريبًا عادة ترافقه في كل كتاباته، فقد عبر عن هذه الرؤية عندما قال:
«إن عقيدة خلود الروح قد تكون أخطر الأفكار اللاعقلانية التي تشجعها السلطات الدينية وحلفاؤها لأتباعهم. فالإيمان بالنفس الخالدة يقود بلا هوادة إلى حياة تحكمها أهواء الأمل والخوف: الأمل في المكافأة الأبدية في الجنة والخوف من العقاب الأبدي في الجحيم. يمكن أن تكون هذه المشاعر حول مصير روح المرء في عالم ما قادم؛ قوية للغاية وتهيمن على حياتنا العقلانية. أي شخص سيفعل أي شيء، أي شيء! لكسب تلك المكافأة الإلهية وتجنب العقاب الإلهي. ولتحقيق ذلك يقول الكهنة والخطباء والحاخامات إنهم يعرفون بالضبط ما يجب على المرء أن يفعله لتحقيق النتيجة الأبدية المنشودة. نتيجة هذا المزيج القابل للاشتعال من اليأس بين القوم العاديين والمعتقدات الخرافية، والخداع الذي يرتكبه رجال الدين هو طاعة خاضعة من قبل الأول للأخير. يلقي الناس بأنفسهم تحت رحمة الوزراء، ويسمحون لهم بإملاء سلوكهم وإدارة حياتهم وحتى نظامهم السياسي. والنتيجة ليست مجرد عبودية نفسية للعواطف، حيث لا توجه الرغبة العقل بل مشاعر الأمل والخوف، بل هي أيضًا عبودية اجتماعية وسياسية»[8].

وهذه النظرة الاسبينوزية لم تكن من قبل بعيدة أيضًا عن بعض الأديان عند بعض الفرق الدينية أو الزهاد، حيث كانت أهم مطلب لديهم من مطالب العبادة؛ العبادة من أجل المحبة وليس طمعًا في ثواب أو خوفًا من عقاب إلهي، مع الحفاظ على طبيعة النفس الخالدة بعد الموت. وبالتالي كانت لديهم نفس النظرة في أن الحياة تأملًا في الحياة قبل الموت. لكن الآن سواء كانت الطريقة الصحيحة للعيش إن كانت تأملًا في الحياة أو إن كانت تأملًا في الموت، هل تنطبق كل طريقة على كل شخص؟ أي: هل الطريقة الصحيحة لهذا التأمل هي الطريقة الصحيحة للمعيشة لدى الجميع؟!

الحق أننا نعلم علم اليقين أن الموت معانق للحياة، وأن النبضات الأولى لقلب الوليد هي في الوقت ذاته خطواته الأولى على طريق العدم، وأن الحياة نفسها موت مستمر، لأننا لا نكف في كل لحظة عن بناء موتنا، ولكننا –مع ذلك– لا نملك سوى المضي في مشاغلنا وحياتنا العادية، وكأن ليس ثمة موت ينتظرنا في خاتمة المطاف! ونحن نختبر –في تجربتنا الزمنية– لا وجود ما لم يعد له وجود، ولا وجود ما لم يوجد بعد. لا نكاد نصدق أن يكون نسيج حياتنا هو هذا اللاوجود المثلث! وآية ذلك أن حياتنا –في نظرنا– ملء كثيف متسق متماسك، وكأنما هي كل لا موضع فيه للعدم أو اللاشيء.. ومعنى هذا أن مخاطرة الحياة قد تجيء فتطيح بالخوف من الموت، على شرط أن يعرف الموجود البشري كيف يركز الوجود في الحاضر، وكيف ينظر إلى الزمانية على أنها طريقتنا الخاصة في الحياة[9].

في النهاية.. الحياة واقع نعيشه، وتفكيرنا فيها أو في الموت هو ما يوحي لنا بأننا على قمة هذا الواقع، وأن الإرادة وحدها هي التي تنزع ذلك المنزع لتلك التأملات؛ تلك الإرادة التي من خلالها نستطيع أن نتأمل الحياة والموت معًا كوجهين لعملة واحدة، إذا قلبتها لن تجد إلا الوجه الآخر، إرادة يقبلها الوجهان، الحياة والموت، إرادة الخير في حد ذاته، كما يطلق عليه كانط، أي الإرادة التي يتم تحفيزها لأداء (أو الامتناع عن) فعل لسبب وحيد، هو أن الواجب الأخلاقي يأمر بذلك، وأن يجعل الإنسان حياته تأملًا في الحياة أو في الموت، في النهاية لهما غاية واحدة تجلت عند سقراط في أن يحيا الإنسان في كلا الحالتين خيِّرًا، عادلًا، وفاضلاً ○

هامش:

⋆ كاتب وباحث أكاديمي في الفلسفة والعلوم الإنسانية.

مراجع المقال:

1– Nadler, Steven: Think Least of Death, Princeton University Press, United States of America, 2020, p.174.

2– أفلاطون: محاكمة سقراط (محاورات أوطيفرون، الدفاع، أقريطون)، ترجمة وتقديم: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2001، ص119.

3– أفلاطون: محاكمة سقراط (محاورات أوطيفرون، الدفاع، أقريطون)، المرجع السابق، ص135.

4– Nadler, Steven: Think Least of Death, op. cit. p175.

5– op. cit. loc. Cit. p.176.

6– زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، دار مصر للطباعة، ص133.

7– Nadler, Steven: Think Least of Death, op. cit. pp.176–177.

8– op. cit. loc. Cit. pp.179–180.

9– زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، المرجع نفسه، ص 172–173.



عبد النّبي
عبّادي

قراءة في كتاب
أشرف البولاقي..



لمْ يُسخّر شاعرٌ مُعاصر– في رأيي– قلمه شعرًا وسردًا ونقدًا للاشتباك مع قضايا الثقافة في مصر كما فعل الشّاعر أشرف البولاقي، وقد كان اشتباكه مع قضايا الثقافة مُركزًا في مُستويين هُما؛ «قضايا الفعل الثقافي» وقضايا «الثقافة السّائدة» التي تحكمُ كثيرًا من الفعل الثقافي في بلادنا. والواقع أن الاختلاف مع البولاقي فيما يطرح أو بالطريقة التي يطرحه بها أمرٌ واردٌ ومقبولٌ لديه ولدى المُتابع المُنصف، لكنني أظنّ أننا لن نختلف حول طاقة البولاقي التنويريّة والتثويريّة التي حرّكته طيلة السنوات الماضية داخل الفعل الثقافي المؤسسي أو بين عشّاقه ومتابعيه من المثقفين والمبدعين الذين سبقوه أو جايلوه أو الذين جاءوا من بعده. لقد استغل الشّاعر كل موقع أو واقعة أو كتاب لطرح ما يؤمن به ويراه نافعًا حتّى أنني كنتُ أشفقُ عليه من أن تضيع طاقته الإبداعية في زحام الكتابة بمفهومها العام، لكن إيمانه بأن الاحتفاظ بـ«حساسية الكتابة» لا يُمكنُ أن يكون إلا بمزيدٍ من الكتابة والكتابة كما يدفعه وعيه الحاد بقضايا المجتمع المصري ومشكلاته إلى التعرّض لها إيمانًا بأن تفكيك مثل هذه القضايا وتحليل أسبابها بُغية اقتراح حلول أو اجتهادات قد يكون هو همّه الأول والأولى خاصّةً وأن مُجتمعاتنا لا يبدو أنها تسيرُ في ركاب الحضارة الإنسانية حرّة طليقة، لكنها تسير وفي أقدامها أحجار وأكياس من الرمل العفيّ![1]

إن كتابتي ليست بغرض امتداح البولاقي أو ذمّه، فهاتان مُهمّتان يسيرتان وأدواتُهما متوفرة لدى كثيرين. لكنّني أريدُ قراءة «البولاقي– النّص» وتأطيرِ علاماتِهِ الظّاهرة والمُضمرة الخفيّة، لأنه –في رأيي– ظاهرةٌ ثقافية تردُّنا لطرح السؤال الذي لم يزل مُهمًّا رُغم تكراره ورُغم تعدد الإجابات عليه وهو سؤال «المُثقّف، ماهيتهُ ودورهُ وموقعه من السياق الاجتماعي والتّاريخي والأدبي.

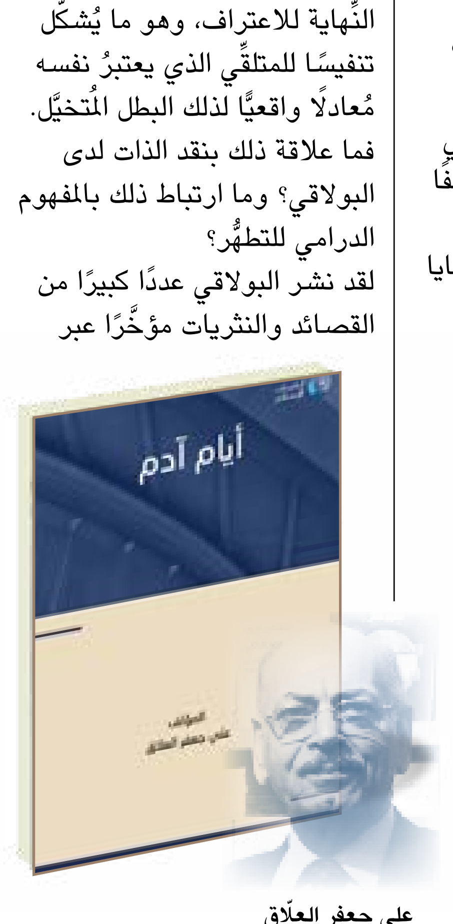
وقد نحتاج هُنا أن نُذكّر أنفسنا ببعض المُسلّمات، ومنها أن ليس كل مُبدعٍ مُثقّف وإن كانت الثقافة شرطٌ من شروط الإبداع، وليس كلّ مُتعلّمٍ مُثقّف إلا إن رأينا أثر ذلك التّعليم في تطوّر وعي المُتعلّم، كما أنه ليس كلّ أكاديميّ مُثقّف بالضّرورة إذ تبدو عقلية كثير من الأكاديميين و«ثقافتهم» أقربُ إلى «ثقافة الموظّفين»!

لقد طُرحت مفاهيم كثيرة عن المُثقّف وما تزالُ تُطرح مُنذ تمّ استخدام مُصطلح المثقّف مع مفهوم العقيدة المذهبيّة الأيديولوجية وذلك في عام 1792م[2]، ثم جاءت تعريفات كثيرة تحاول أن تُعرِّف المُثقف انطلاقًا من دوره في المجتمع. لكنني أرى أن صعوبة تعريف المثقَّف، ليس مردُّها إلى عجزٍ في المُصطلح أو ضبابية في المفهوم،

لكن مردَّها إلى أن هناك أنواعًا مُختلفة من المثقّفين، لا تستطيعُ أن تنفي عن أي واحدٍ منهم لفظة «المثقّف»، بينما تستطيعُ أن تُلحق بلفظة «المثقف» الصفة التي تؤطّر دوره، لأنني لا يُمكنني أن أتفق مع جاك لوكوف فيما ذهب إليه من أن المثقف هو كلُّ مُشتغل بالعمل الثقافي إنتاجًا وتوزيعًا وتنشيطًا[3]، بل واعتراضي على هذا التعريف أنه نظر لتعريف المثقف كتعريف ذي طبقات، نواتُه المبدعون والفلاسفة وهذا صحيح –في رأيي– لكنّه ضمّ إليهم دائرة أوسع من الفنانين والصحفيين والمُحامين والمُعلمين وخلافه، وهذا مما لا أجدني متفقًا معه. وهو ما رآه من قبلُ المفكّر الإيطالي أنطوني جرامشي عندما تساءل: هل المثقفون طبقة اجتماعية واحدة؟ أم أن كل طبقة اجتماعية لها مثقفوها؟ وهذا ما يؤكّد ما أرمي إليه عندما اعتبرتُ البولاقي مُثقفًا مُتعدِّدًا. فهو بتعبير «غرامشي» «مثقفٌ عضويٌّ» بالتحامه بقضايا مجتمعه وبيئته والجماهير التي يعيش بينها، وهو «مثقّفٌ جماليّ» حيثُ يبرز المثقف الجمالي، باحثًا عن مظاهر الجمال، في الثقافة الشعبية الأصيلة (كتابه «أشكال وتجليات العدودة في صعيد مصر» نموذجًا)، فتلك الثقافة بمختلف تعبيراتها وأشكالها، من أمثال وشم وخط وخرافة، تحمل في طياتها عدة أبعاد جمالية، وهي الأبعاد ذاتها التي يسعى المثقف الجمالي إلى إبراز قيمتها ومعانيها، والتي يغفلها المتطلع إلى الثقافة الشعبية بوصفها فلكلورًا ليس أكثر[4]. وهو المثقّف «الوطني» الغيور جدًّا على لُغته العربية.

وقد أستطيعُ أن أطلق على البولاقي لفظة «المثقف القلِق» الذي لا يتوقَّف عن نقد كل شيء، حتَّى ذاتُه لا تسلمُ من نقده. وقد يعتبرُ البعضُ نقد الذات نوعًا من التّشهير لكنني قد أراه نوعًا من التطهير أو التطهُّر بمفهومه الأرسطي catharsis، وهو ما قد يُخالفني فيه المتخصصون في المسرح والدِّراما الذين رأوا في المصطلح انحصارًا في الأداء المسرحي الذ ي يعالج عاطفتي الشفقة والخوف، ويُعرِّض البطل لجرعات متنامية من الألم تدفعه في النِّهاية للاعتراف، وهو ما يُشكّل تنفيسًا للمتلقِّي الذي يعتبرُ نفسه مُعادلًا واقعيًّا لذلك البطل المُتخيَّل. فما علاقة ذلك بنقد الذات لدى البولاقي؟ وما ارتباط ذلك بالمفهوم الدرامي للتطهُّر؟

لقد نشر البولاقي عددًا كبيرًا من القصائد والنثريات مؤخَّرًا عبر صفحته بفيسبوك تحت هاشتاج ﷺآخر_ماقاله_الممثل، كانت تلك الكتابات في مُجملها تعرية للذّات ومواجهة حاسمة مع تناقضاتها مع نفسها أو مع الواقع، لقد استخدم بوعي نفس فكرة التطهُّر الأرسطي بصعود الممثل إلى خشبة المسرح لتُعرض لنا معاناته التي يتخفف منها شيئًا فشيئًا وصولًا للاعتراف، أو يوغلُ فيها شيئًا فشيئًا حتى الهلاك وإلا فلما لمْ يختر البولاقي أي عنوانٍ آخر لهذا الهاشتاج، حتى وإن كانَ قد ارتبط عنده بوقائع فعليَّة، لكن حسَّه النقدي للذَّات جعل من الهاشتاج أحد تجليَّات نقد الذات والآخر، والسؤال حول جدوى الكتابة مُجددًا.





علي جعفر العلّاق

وبالعودة إلى مفهوم «المثقف القلق» الذي أطلقه على البولاقي مع لقبي «المثقف الموضوعي» و«المثقف الوطني»، فذلك مفهوم أطلقه الباحث خالد الحروب في كتابه «المثقف القلِق ضد مثقف اليقين». ينادي هذا الكتاب بضرورة مواجهة مثقف اليقين بالمثقف القلق، وهو في نظري «أشرف البولاقي» الذي لا يلين ولا يستكين إلى أيديولوجية أو عقيدة فكرية، ولا يستسلم إلى قناعة نهائية. إن مقاربة صوت وصورة المثقف في الحقبة الحالية يأتي في طليعة المهام المطروحة على المثقف القلق، الذي يفترض فيه أن يتسلح بالحس النقدي، وبهاجس المساءلة وأخلاقيات الحوار والمساجلة، ونقد كل الأفكار، والانقضاض على ركودها، حتى لو كانت أفكاره هو نفسه. والحال أن هذا القلق الفكري

واللايقين الذي يدعونا إليه خالد الحروب إنما يزداد أهمية وراهنية، ويتصاعد بشكل ملحٍّ تحت وطأة الأزمات الكبرى، على حد توصيفه، وفي مقدمتها أزماتنا المزمنة، وانتكاساتنا العربية الراهنة.

قنا بين الإلهام والإيهام

يقعُ كتاب أشرف البولاقي (قنا بين الشهد والدّموع.. قراءات وشهادات ثقافية) الصادر عن دار ورقات للنّشر والتّوزيع في 197 صفحة. ولسنا بصدد مُناقشة الكتاب كنصٍّ لأنه كما ذكر صاحبه في مقدِّمته ليس كتابًا في النَّقد ولا التّنظير ولا هو كتاب عن خصائص وملامح الحركة الثقافية في قنا. بل هو كتابٌ يطرحُ مسألة جمود الواقع الثقافي في قنا ومن ثمَّ نستطيعُ الآن تفنيد بعض المقولات الأساسية فيه ومُناقشتها من حيثُ اتفاقنا أو اختلافنا مع مصداقيتها من عدمه من ناحية، ثم رفد ما تمكَّن الكتاب من الإمساك به من مظاهر الجمود بمزيد من أسباب الجمود بُغية الإشارة إلى حلول أو اقتراح تصوُّرات تحلحل هذا الجمود وتدفع بالواقع الثقافي بقنا نحو الحيوية والفاعلية.

المقولة الأولى: قِلّة الوجوه الثقافيّة التي تَسمح للمُبدعين وللشباب منهم تحديدًا بالالتفاف حولها:

وقد رصد الكاتبُ ذلك أوّل ما رصده في مركز ومدينة أبو تشت بغياب الراحل المبدع والناقد


أشرف البولاقي


أنطوني جرامشي

جاك لوكوف

الأستاذ عبد الجوّاد خفاجي الذي –بحسب البولاقي– كان يُفكّر ويُرشِّح ويقترح. بمعنى أن الراحل كان مؤمنًا بدوره كمثقَّف ويعرفُ طبيعة ما يقومُ به ويعتقدُ في جدواه. وهذا مما لم يعُد مُتاحًا الآن في أغلب مراكز ومدن قنا، إنَّك إن نظرتَ حولك لا تستطيعُ أن ترى الأستاذ المُعلِّم الذي يُمكنك أن تُقبِل عليه بثقة وطمأنينة رغبة في التعلم أو في الاستزادة، وذلك مردُّه في وجهة نظري إلى سببين:
الأوّل: وقد ذكره البولاقي في كتابه لاحقًا، أن كثيرين ممَّن تحققوا في المشهد الأدبي تحققوا بقوة التّواجد والمُزاحمة والانتشار لا بقوَّة الإبداع، ومن ثمَّ صارت هُناك أزمة ثقة بين جيل من الشَّبابِ مُطلع على تيارات موَّاجة من الإبداع عبر وسائط الإنترنت والفضاء المفتوح وبين جيل من الكبار المتحققين بقوة المُزاحمة حول رئاسة نادي أدب أو عضوية مجلس إدارة جمعية ما أو النشر في مطبوعات بعينها. اقتنع الشبابُ –وأنا واحدٌ منهم– أن سؤال «الإبداع» لم يعد مطروحًا كما كان من قبلُ. ولكي أقرب هذه الفكرة للأذهان أذكرُ موقفًا لا بد وأن البولاقي نفسه قد نسيه لأنه موقف قديم جدًّا لكن دلالاته المهمة والقيمة لا تزال ماثلة أمامي، يوم أن دخلتُ نادي أدب قصر ثقافة قنا وكنتُ وقتها طالبًا بجامعة جنوب الوادي وألقيتُ قصيدة باللهجة العامية استحسنها كثيرٌ من الحضور وهم أدباء وكُتاب وقالوا «أنت شاعر» علّق الأستاذ أشرف البولاقي قائلًا: لم يعُد كافيا أن نقول أن فُلان شاعر أو غير شاعر، علينا أن نبحث عن الشاعر الحقيقي والمُختلف. ساعتها، لو كنت غير ذي وعي،

في عام ٢٠٢٠ أصدر البولاقي كتابه "عذابات الأنثى.. أسئلة الذات وتناقضات الواقع.. قراءات نقدية في إبداع المرأة" وهو كتاب نقدي في إبداع ابتهال الشايب وسعاد سليمان وزينب سعيد ورجاء عبد الحكيم وأمل عبده وهدى سعيد وتقى المرسي وسناء مصطفى، ولسنا في مناسبة عرض لذلك الكتاب لكنَّ عذاباتهن التي ظهرت في إبداعهنَّ وبعضهنَّ من قنا امتدَّت وما تزال تمتدُّ باتساع الإقليم

لانكسرتُ، لكنني كنتُ أفهمُ تمامًا مقصده وأحسه وأسعى إليه وهو موقف «سؤال الإبداع» بعيدًا عن سؤال التواجد والمزاحمة. لم يعُد ذلك ممكنًا الآن ولديك شبابٌ وكبار وينشرون كتاباتهم في دور نشر خاصة بلا معايير وعبر صفحات الفيسبوك وفي معرض الكتاب ويجدون من يُصفق لهم ويحتفي بهم في الفضائيات، لم يعُد سؤال الإبداع ممكنًا بعد أن صارت المُزاحمة عقيدة لدى كثير من المُبدعين ظنًّا منهم أنها هي التحقق وهي الإبداع في ذاته.. تزاحموا.. لكن هذا الزحام لا أحد!

الثاني: إن كثيرًا من المُبدعين يستخفون وراء مناصب أو مواقع ثقافية أو حتى درجاتٍ علمية في غيابِ الناقد الكبير ذي السطوة النقدية التي تستطيعُ أن تُبين الرثَّ من الثمين، وبالتالي صار لك مُستخفٍ أتباعٌ وأصحابُ مصالح لا يُمكنهم بأي حال التعقيب على إبداعه أو النظر في مشروعه إلا بالمدح الفائض عن الحاجة. وهُنا أستحضر مقولة للدكتور الناقد محمد عبد الباسط عيد نشرها عبر صفحته في فيسبوك منذ أسابيع، يقول: العالم الذي نعيش فيه يختلف تمامًا عن العالم الذي كتبنا فيه أوائل بحوثنا أواخر التسعينيات.. هذا عالم متعدد، لا مركزي، فأنت تقدم نفسك بنفسك، وعملك –وحده– يحكم لك أو عليك!

لا يمكنك أن تستخفي وراء درجة علمية، أو وراء مؤسسة ما، كل هذا صار من الماضي، فالذين يتابعونك لا يعرفون مؤسستك، ولا تعنيهم درجتك العلمية، أنت تكتب وهم يتابعون، لحظة بلحظة، كلمة بكلمة.. وهم يقدرون، وقد يقول لك أحدهم ببراءة وثقة: طظ في كلامك!

هذا التغيير مفيد قطعًا، بل هو رائع أيضًا، ولا عيب فيه سوى أنه قضى على فكرة التيار الفكري في الثقافة العربية، لدينا أسماء مهمة، ولكن ينقصنا خلق تيار عام حول النقد الأدبي والثقافة والسياسية.. تنقصنا القدرة على التأثير، والتطوير والعمل الممتد الذي ينتقل بالفروض من جيل الأساتذة إلى جيل التلاميذ.

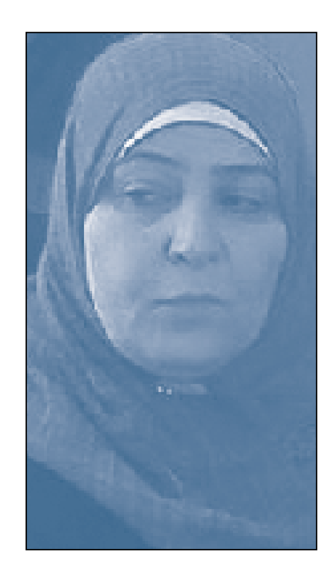
كلّ ذلك لا ينفي وجود أساتذة كبار حقيقيين بقنا في الشعر والرواية والقصة القصيرة والنقد الأدبي، لكنهم غير مؤثرين لأن تجاربهم لم تنتقل للاحقين بسبب تقدم العمر ببعضهم والظروف الصحية أو بسبب عدم وجود مساحة حقيقة للتلاقي.

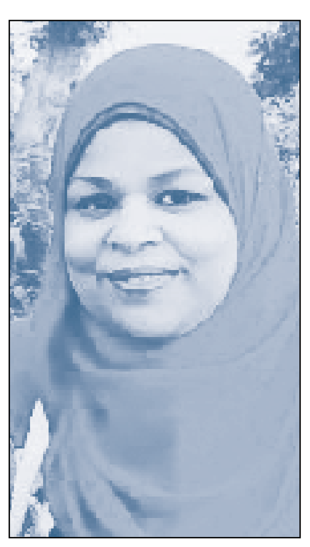
المقولة الثانية: غياب الدور الثقافي لجامعة جنوب الوادي:

الجامعة –كما يُقال– بيتُ خبرة، وبالتالي فهي جديرة بأن تكون منبرًا أصيلًا للإبداع، لكن ذلك قليل حد الندرة في جامعة جنوب الوادي بقنا لأسباب ذكرها البولاقي في كتابه من بينها القبضة الأمنية وغياب الأساتذة المُبدعين أو النقاد أو حتى المُهتمين بالشأن الثقافي بشكل عام. ويكفي تأييدًا لهذه المقولة أن أذكركم بتجربة عشتُها بنفسي وقارنوها بما يحدث الآن في الجامعة:

عند عودته من الإمارات، قام الدكتور محمد أبو الفضل بدران

بتفعيل نادي الأدب والفكر بجامعة جنوب الوادي بقنا ثم تابع باهتمام كبير تنفيذ الأمسيات الشعرية بالجامعة وبالتعاون مع رعاية الشباب تمكن من طباعة كتاب شعري (إبداع مصر) لطلاب الجامعات المصرية الشعراء.
وأذكُرُ أنه كان يجلسُ إلينا ويسمع ما نظنه الشعر واستطعنا أن نستضيف أسماء كثيرة وقتها من خارج الجامعة فتشكَّل وعينا ونما بصورة سمحت لنا أن نتواصل لاحقًا مع بعض هذه الأسماء خارج الجامعة. وقتها ألقى محمد أبو الفضل بدران قصيدة «النَّهر» للشاعر العراقي الدكتور علي جعفر العلّاق فما كان منِّي بعد أن سرَّتني القصيدة إلا أن أبحث في الإنترنت عن العلاق وأقرأ تجربته نقدًا وشعرًا وأعلِّق في موقعه الإليكتروني حتى أنّه أرسل إليَّ من الإمارات كتابه «أيام آدم» بإهداء بخط يده، وسلَّمني الكتاب الدكتور بدران، تستطيعُ أن تستبين دلالات مثل هذا الموقف على شاعر جامعي في بواكير تجربته وتستطيع أن تكتشف أي حماسٍ انتابني وقتها للشعر وللشعراء وللإبداع. لقد كتب أبو الفضل بدران وقتها مقالًا بجريدة الجامعة ينقدُ فيه إبداع شعراء نادي الأدب بالجامعة، تناولني وتناول الشاعر أحمد عبد الفتاح العوامري وكثيرين نسيتهم الآن، لكنني لن أنسى أننا عشنا مناخًا يحرِّض على الكتابة وعلى الاستمرار رُغم صعوبات بيروقراطية وأمنية كنّا نواجهها وقتها.
الصعوبات ما زالت موجودة، لكن







رجاء عبد الحكيم الفولي

سناء مصطفى

عبد الجوّاد خفاجي

لماذا اختفى الحماس؟
يُشير البولاقي في كتابه أن المحاولات التي تدور في الجامعة الآن هي محاولات فردية تنهض بها الدكتور فاطمة الزهراء محمد بحضور جلسات النادي وحث الطلاب على الحضور؟ لكن لماذا لا نرى هؤلاء الطلاب بقصر ثقافة قنا؟ بل لماذا لا نراهم حتى في أندية الأدب بمراكزهم ومدنهم التي يسكنونها؟
والسؤال الآن: هل غاب الدور الثقافي لجامعة جنوب الوادي كما يزعم البولاقي؟
والجواب في رأيي ووفق ما ألمسه: نعم، الدور الثقافي بالجامعة غابَ عندما غابت روح الإبداع في غياب الأساتذة المُبدعين أو المُهتمين، لذلك فإن ما رصده البولاقي في هذا الجزء حقيقي ومؤلّم ويستحق أن نبحث له عن علاج.

المقولة الثالثة: قلّة المؤتمرات الأدبيّة بقنا:

والسؤال الآن: هل أخطأ البولاقي عندما طرح فكرة نُدرة المؤتمرات بقنا وعلاقة ذلك بالحراك الثقافي داخل المُحافظة؟ يقول في كتابه ص74: «من غرائب ما يحدث في مصر الثقافية، تهميش أو إقصاء محافظة قنا بعيدًا عن خارطة مؤتمرات وزارة الثقافة، ولم يحدث في تاريخ مؤتمر أدباء مصر، طيلة أكثر من أربعة وثلاثين عامًا أن عقد المؤتمر دورة له في محافظة قنا، فإذا تركنا المؤتمر العام ونظرنا إلى المؤتمرات الإقليمية، سنجد أن إقليم وسط وجنوب الصعيد لم يُعقد في قنا إلا مرة واحدة فقط في أبريل 2012.. ثم عقد مؤتمر إقليم جنوب الصعيد في أسوان والأقصر والبحر الأحمر

مرتين وثلاث مرات، في حين عقد مرة واحدة يتيمة في قنا في مايو 2018 دورة الشاعر الراحل عبد الناصر علام!».

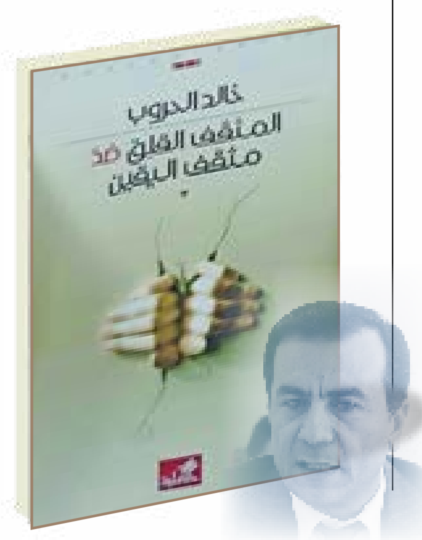
وهذه مقولة حقيقية بالتواريخ والوقائع لكن تفسيرها كما ذكر الكتاب أن المؤتمرات والقائمين عليها يهتمون بالمُدن الساحلية أو السياحية كالأقصر مثلًا ضمانًا لتلبية الدعوات ووجود فندقة وغيرها من الأعذار والمُبررات وهذا يطرح أمامنا إشكالية تسليع الإبداع، فالدولة ممثلة في وزارة الثقافة تضع المؤتمرات كقيمة مُضافة لمحافظاتٍ قطعت أشواطًا في الحضور والتنمية وبالتالي تُمعن في إقصاء المُقصى وهجران قنا المحافظة التي يجدر بها أن يُقام بها مؤتمرٌ سنويّ باسم أمل دنقل مثلًا وليس حصرًا وهذا مما أشار إليه الكتابُ وهذا مما يُحزن الفؤاد ويسلُب طاقة الإبداع ممَّن يتمسَّكون بها حتى الرَّمق الأخير في قنا.

ألا ترون أنه يجدُر بنا أن نعقد مؤتمرًا سنويًّا باسم عبد الجواد خفاجي الذي سقط في معرض الكتاب منذ عامين مصابًا بجلطة وهو يحاول أن يحتفي بكُتُبه التي لم يحتفِ بها أحد إلا القليل حتى من قِنا نفسِها؟

وأعتقدُ أن صرخة البولاقي حول نُدرة المؤتمرات الثقافية الدورية بقنا صادقة وموجعة وهي عالية ومدوية بحجم التجاهل الذي تواجهه المحافظة.

المقولة الرابعة: غياب الأنثى:

في عام 2020 أصدر البولاقي كتابه «عذابات الأنثى.. أسئلة الذات وتناقضات الواقع.. قراءات نقدية في إبداع المرأة» وهو كتاب نقدي في إبداع ابتهال الشايب وسعاد سليمان وزينب سعيد ورجاء عبد الحكيم وأمل عبده وهدى سعيد وتقى المرسي وسناء مصطفى، ولسنا في مناسبة عرض لذلك الكتاب لكنَّ عذاباتهن التي ظهرت في إبداعهنَّ وبعضهنَّ من قنا امتدَّت وما تزال تمتدُّ باتساع الإقليم. ومن السَّهل أن نفسِّر غياب الأنثى بشكل كبير إلا فيما ندر عن الفعل الإبداعي الثقافي بأن نعزوه إلى التقاليد والعادات الاجتماعية، فالمُفترض في المرأة المُبدعة إن كانت مُثقفة أن تقوم بدورها في مواجهة تلك العادات والتقاليد إن كانت خاطئة، والأمرُ طبعًا ليس بهذه السهولة ولا يُمكن التصدي له بين عشية وضحاها ولا يمكنُ تدبيره بليل، لكننا لا نشعرُ أن هُناك تيارًا إبداعيًّا نسويًّا يموج في قنا إلا المحاولات الفردية التي تكتبُ وتنشرُ وتحضرُ بشق



الأنفس والأقلام! يقول ص48: «هناك أندية أدب كاملة لا توجد بها أنثى واحدة تمارس الكتابة، وهناك أسماءُ إناث مثبتة في القوائم لكنها لا تحضرُ ولا تُشارك، ويمكنني أن أستعرض الآن عددًا من الأسماء التي كانت تُشارك في مدينة قنا، بعضها توقَّف عن الكتابة، وبعضها سافر وانتقل بعيدًا، وبعضها يكتب في صمت وهدوء، وبعضها انصرف تحفظًا على المشهد وممارساته، لكن يجمع بينهما الآن أسماء غائبة، كانت تتواجد وتحضر وتشارك، لكنها اختفت الآن، منها (سحر رمضان، هدى عبد المنعم، هناء عابدين، غنية عبد الرحمن، أمل هاشم، هدى السبع، كريمة عبد القادر، ليلي رفاعي، مي منصور) وأخريات.. ورغم أن الكلام هنا عن مدينة قنا، في استدعاء أسماء الغائبات، إلا أنه على مستوى المحافظة كلها تبقى أمامنا ثلاث أديبات لا يزلن حتى لحظتنا هذه قابضات على جمر الكتاب وجمر التواصل بالحضور والمشاركة، الأولى سناء مصطفى من فقط، والثانية رجاء عبد الحكيم الفولي من أبو تشت، والأخيرة مها جمال، من مدينة قنا، وإن كانت الأخيرة أقلّهن نشاطا ومشاركة، ولكل واحدة منهن أكثر من ثلاثة كتب إبداعية».

ولعلّ من أسباب غياب المرأة –في رأيي– إلى جانب بعض الممارسات التي قد تنفِّر بعض الإناث من الحضور للندوات والصورة الذهنية الراسخة عن الشعراء والمُبدعين (وهي مشوَّهة في قطاعات كبيرة من

الجنوب) وبعض العادات والتقاليد والانشغال بالحياة وبالعائلة، لعل من أسباب غياب الأنثى عدم وجود التقدير المعنوي أو المادي لدورها، وبالطبع يتساوى في ذلك الرجال مع النساء، أضف إلى ذلك أننا نفتقد المرأة التي يُمكن وصفها بالناشطة الثقافية أو الإبداعية التي يُمكن أن تتحلَّق حولها الفتيات والسيدات المُبدعات أو اللائي يتذوقن الإبداع بشكل خاص. ربما لو شهدنا تكريما لنماذج أنثوية بارزة في مجال الكتابة بقنا وتم تسويق ذلك إعلاميًا بشكل جيد، قد تتغير الأمور.

والآن، أستطيعُ أن أُشير في اقتضابٍ شديدٍ إلى بعض الأسباب الأخرى التي قد تُشكِّل جمودًا في الواقع الثقافي بقنا ومنها:

★ قلة رسائل الماجستير والدكتوراة عن مبدعي قنا رُغم أن إبداع كثير منهم متميز ويستحق الدراسة في القصة القصيرة والرواية والشعر والمسرح والنقد الأدبي وهذه مسئولية أساتذة جامعة جنوب الوادي الذين يُشرفون على الرسائل العلمية.

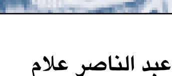
★ فوضى أندية الأدب وعدم القُدرة على استثمار مُخصصاتها بشكل واعٍ وممنهج بحيث تؤتي ثمارها وتُفتح طاقات النور للمبدعين الشباب أو تكتشف المواهب الحقيقية، كما أن إحدى إشكاليات أندية الأدب هي فكرة تأسيس أندية بصرف النظر عن وجود طاقات إبداعية حقيقية تُديرها وتستثمرها بشكل واعٍ من عدمه، فأصبحت الأندية خاويةً كبيوت الأشباح!

★ قلة مُبادرات وزارة التربية والتعليم ممثلة في وكيل الوزارة بقنا وعدم فتح قنوات اتصال مع المؤسسة الثقافية، وقد كان إنشاء قسم للموهوبين بالإدارات التعليمية بادرة أمل، لكنه يبدو وكأنه يعمل في السر، فلا نسمع عن فاعليات ولا نرى موهوبين حقيقيين يتم الدفع بهم لأندية الأدب.

★ العقلية البيروقراطية المحضة لبعض رؤساء الإقليم وافتقاد بعضهم لروح الإبداع والتجاوز الخلَّاق مما يجعل معظم أنشطة الإقليم مجرد مراسم شكلية فارغة من مضمون حقيقي.

إن ما قدمه أشرف البولاقي في كتابه يمثّل سيرة إبداعية لقنا من ناحية كما يمثل صرخة في وجه المؤسسات الرسمية وغير الرسمية من ناحية أُخرى، ناهيك عن أنه استنهاض لهمم المبدعين الكبار والشباب من أجل تدارك ما يمكن تداركه حتى يعتدل الميزان ●





عبد الناصر علام



محمد عبد الباسط عيد

محمد أبو الفضل بدران

الهوامش:

– من قراءة لي غير منشورة في ديوان «يقطر من خناجرهم جميعًا» لأشرف البولاقي.

2– دكتور مساعد بن سعيد آل بخَّات، من هو المُثقَّف، الجزيرة صحيفة يومية سعودية، الأربعاء 2 سبتمبر 2020، العدد17429، الرّياض، ص11.

3– محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان 2008، ص22.

4– مصطفى العوزي: مفهوم المثقف من البناء إلى التطور التاريخي، موقع مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 29 يوليو 2016.

الهجرة الخارجية في متخيل الإنسان الأمازيغي من خلال الأغنية الشعبية (الريف المغربي نموذجًا)



بلال أيوب
(المغرب)

عرف الإنسان الأمازيغي بمنطقة الريف الهجرة منذ القدم، وذلك لعدة أسباب منها الجفاف، والاستعمار، والحروب، والتهميش، والأزمات الاقتصادية التي عرفها تاريخ المغرب، فهجرة الريفيين كانت لظروف قاسية، والتي نجد أيضًا من أسبابها الهجرة الإجبارية، إذ في سنة 1898 قام المخزن المغربي بتشريد أحد قبائل الريف الأوسط، وهي قبيلة بقيوة، لأنه اعتبر سكانها من المزعجين له، حيث ظلت خالية من السكان لمدة طويلة. وإلى جانب هذا التهجير الجماعي كان هناك تهجير فردي لأشخاص حكمت عليهم القبيلة حسب عرفها بمغادرة الدوار لجرم اقترفوه، فيضطروا إلى طلب اللجوء (امزاوك).

بالإضافة إلى ذلك كانت هناك هجرات فردية مصلحية من أجل التجارة مثلًا، إذ كانت هذه الهجرة قبل القرن العشرين تتم بواسطة نقل العمال من بوسكور وتاوسرت وباديس إلى وهران بالجزائر، أو إلى سبتة ومارتيل خصوصًا، حيث كان أغلبهم ممن يتقنون حِرَفًا يدوية[1].

هاته الأسباب وغيرها دفعت الكثير من الريفيين في القرن العشرين للهجرة شرقًا إلى جبال الجزائر، وغربًا داخل مدن المغرب (تطوان– طنجة– شفشاون– القصر الكبير– فاس– مكناس–ﷺ)، أو الهجرة نحو أوروبا منذ سنوات الثلاثينيات من القرن الماضي؛ للمشاركة في الحرب الأهلية الإسبانية، أو بعد الحرب العالمية الثانية لبناء أوروبا، وتعميرها من جديد.

ولم تقتصر هذه الهجرة على الإنسان الأمازيغي العادي فقط، بل أصبحت همَّ معظم الفنانين الريفيين، فغادروا منطقة الريف مهاجرين إلى الضفة الأخرى بطرق متنوعة ومختلفة، إما بحثًا عن الحرية والأمن والاستقرار، وإما رغبة في الحصول على العمل، أو لاستكمال الدراسة وتحصيل سبل المعرفة. وبلا شك فإن الفنان الأمازيغي المعروف بتشبثه بأرضه وهويته الثقافية جعل من الأغنية وسيلة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه وطنه، فمن خلال عرضنا هذا سنحاول أن نعرض أهم الأغاني التي جعلت من الهجرة موضوعًا لها، خصوصًا الهجرة الخارجية.

1- التحديدات المفاهيمية:

لا يختلف اثنان على الدور الكبير الذي تلعبه المفاهيم في بناء العلوم والمعارف، والتي يرتبط تطورها وازدهارها بمدى توفر ودقة المفاهيم الخاصة بها. فالمفهوم هو الوسيلة الأساسية لتكوين وتنظيم وتقدم أي معرفة، وليس من المبالغ فيه القول إنه لا يوجد علم أو منهج من غير جهاز مفاهيمي خاص به Kكما قال الخوارزمي «المفاهيم مفاتيح العلوم». لذلك فأول ما سنبدأ به في مقالتنا هاته هو تفكيك عنوان المقال وشرح مفاهيمه، محاولة منا لوضع القارئ في الصورة.

أ- الهجرة:

الهجرة لغةً لفظٌ مشتقٌ من الكلمة الثلاثية (هَجَرَ)، ومعناها الرحيل عن المكان، أو التخلي عن شيءٍ ما، وأيضًا تُعرفُ الهجرة بأنها انتقالُ الأفراد من مكانٍ إلى الآخر بغرض الاستقرار في المكان الجديد. أما اصطلاحًا تُعرفُ الهجرة بأنها الانتقال من البلد الأم للاستقرار في بلد آخر، وهي حركة أفراد التي يتم فيها الانتقال بشكلٍ فردي أو جماعي من موطنهم الأصلي إلى وطن جديد، وعادةً ما توجدُ ظروفٌ عديدةٌ تؤدي إلى الهجرة، مثل انتشار الحروب الأهلية أو الخارجية في الدول، أو سوء الأوضاع الاقتصادية والتي تعتبرُ من المُحفزات للهجرة[2].

ب- المتخيل:

المتَخيَّل اسم مفعول من تخيل، وهو مشتق من مادة (خ، ي، ل)، جاء في لسان العرب: «خال الشيءَ يخالُ خيْلًا وخيلَةَ وخَيْلَة وخالًا وخِيلًا: ظنّه، وفي المثل من يسمعْ يَخَلْ، أي يظن..
وخيّلَ عليه: شبَّهَ. وأَخَالَ الشيءُ اشتبه.. والسحابة المُخيَّلُ والمُخَيَّلَةُ والمُخِيلَةُ: التي إذا رأيتها حسبتها ماطرة»[3].

إذ إن الإنسان ليس عقلًا وحسب -كما دأبت على ذلك الفلسفة قرونًا طويلة- وليس وعيًا وحسب، بل إنه كائن تناقضي يحتمل في كينونته الرغبة والحلم والعقل والواقع، وتعمل في داخله كل الملكات، وتصطرع لتتفجر في أشكال لغوية ورمزية قد يطغى عليها الجانب العقلاني، كما قد تعبر عن سمات جمالية لا تخضع بالضرورة للنسق العقلي السائد، بل لعالم المخيلة والمتخيل. وهذا ما يفرض عدم التعامل مع الذات الإنسانية من زاوية أحادية لا ترى فيها إلا العقل[4].

ت- الأغنية الأمازيغية:

تعد الأغنية في كل ثقافة شفهية عاملًا مهمًّا من عوامل التواصل، إذ بواسطتها يتم التعبير عن المشاعر ونقل التجارب الروحية والعاطفية التي تعكس نبضات المجتمع وتطلعاته، كما أنها فن يعبر فيه الشاعر عن رؤيته الفنية للعالم، ويكشف من خلاله المغني عن طاقاته الصوتية، والملحن عن براعته وتميزه في العزف والإيقاع واختيار اللحن المناسب للشعر، والمنسجم مع الصوت.

ليست للأغنية الأمازيغية وحدة موضوعية تعالجها من خلال أبياتها، مما جعلها قادرة على احتواء كل القضايا والمواضيع، فرغم بساطة سردها في طرح تلك القضايا من حيث أسبابها وحيثياتها؛ فإن وقعها على المتلقي كان دائمًا قويًّا[5]. بسبب تنوع أشكالها الفنية والموسيقية وأساليب أدائها.

1- الوليد ميمون:

يعتبر الوليد ميمون من الشعراء والمغنيين الأمازيغ في منطقة الريف بصفة عامة والريف الشرقي بصفة خاصة، وهو ابن

امدزيان آيت سغروشن مجموعة الشيخ إدريس اسراضي




مجموعة أياون


جوهان نوري


الوليد ميمون



مدينة الناضور ولد سنة 1959، وتأثر منذ صغره بـ»امذيازن». استكمل دراسته الثانوية في ثانوية محمد بن عبد الكريم الخطابي بالناضور كما درس الفلسفة بجامعة محمد بن عبد اللّه بفاس. أصدر أول ديوان له سنة 1994 بعنوان ‹›زي رادجاغ نء ثمورت غاروعرا و جنا›› من أعماق الأرض إلى أعالي السماء. فمن أغانيه الخالدة أغنية «هاجاغ ثامرت إينو تلعغ غا بارا.. هاجرت موطني ورحت بعيدًا»، التي تحكي عن أسباب هجرة الإنسان الأمازيغي ومعاناته في الغربة. وهنا نعرض لكلمات الأمازيغية مع ترجمة تقريبية:
أودارغ اذسوغ ثوزا خافي ثرا. (رغبت في الشرب جف عني الماء).
مين زريغ تيفقاع من زريغ نتامارا. (كم قاسيت من ألم كم قاسيت من معاناة).
افقوسن د كور أريناي حلا. (الهموم في القلب جعلوني في حالة سيئة).
يتضح من خلال الكلمات التالية أن الوليد ميمون كان يتحدث عن الحالة المزرية التي كان يعيشها الإنسان الأمازيغي في بلاده قبل الهجرة، وكذا أسباب هجرته التي هي المشاكل والهموم التي عاشها.
هاجارغ ثامرت اينو اتلعغ غا بارا. (هاجرت موطني ورحت بعيدًا).
زويغ سبع ربحار نيغاس أدفغ رهنا. (قطعت سبع بحور بحثًا عن الاستقرار).
زي لكنسا غا وا أريمت اينو ثنوا. (من شعب إلى آخر جسدي تهالك).
زمن تيدي اينو سوينت مارا. (استغلوا مجهوداتي كلها).
ثمشومتا نلغروبيث ذكور اينو ثغزا. (هاته الغربة تركت في قلبي أثرًا عميقًا).
سنسغ سادوا رقندرت دكدفر د كنزار. (أبيت الليالي تحت القنطرة في الثلج والبرد).
يا حسرا خ بنادم يتمنزا. (يا حسرتاه على الإنسان صار يباع ويشترى).
هنا الشاعر يتحدث عن الصعوبات التي واجهته أثناء انتقاله من بلد لأخر، وكذا المعاناة والاستغلال الذي تعرض له في غربته، وأن قيمة الإنسان تفتقد عند تخليه عن بلاده وموطنه الأصلي.
قارغاس مارمي اربي غاجغ ثيمورا نبارا. (أقول متى يا إلهي أرحل من هاته البلدان).
اذ عقبغ غا ثمارت اينو سييري اينو ذا زيرار. (أعود إلى موطني مرفوع الرأس).
ماني ثدجا ثفوشت دو جنا ذا زيزا. (أين هي الشمس والسماء الزرقاء).
هاجاغ ثامرت إينو تلعغ غا بارا. (هاجرت موطني ورحت بعيدًا).
الفنان يتمنى الرجوع إلى موطنه الأصلي معززًا مُكرَّمًا مرفوع الرأس، فبلاده التي من شدة اشتياقه لها يصف لنا الفنان مناظرها الطبيعية الخلابة.
2- مجموعة أياون:
مجموعة «أياون» هي من المجموعات الغنائية الأمازيغية القديمة والمعروفة في الريف، تتطرق للعديد من المواضيع

المهمة كالتشبث بالثقافة والهوية الأمازيغية، كما ناقشت قضايا اجتماعية عديدة، والتي من بينها ظاهرة الهجرة، وهذا ما نستشفه في العديد من الأغاني التي أطلقتها المجموعة. سنحاول الاشتغال عل نموذجين، الأول بعنوان «أزول ثمارت إينو.. (سلام على أرضي)» والثاني تحت عنوان «ثاغاربوت ن طرام.. (قارب الظلام)».

الأغنية مع ترجمة تقريبية:

أزول أزول أزول ثمارت إينو.
(مرحبًا مرحبًا مرحبًا بلادي).
يا ثامرت ايتاسن غا ميد ن وور إينو. (يا بلادي القريبة إلى قلبي).
نش ميم إ تراغان زي تمارت ن إذرا وسينو. (أنا ابنك الذي يناديك من أرض الجبال والضباب).
ذاديها ذ كليمان ذ رغروبيت اينو. (هاهنا في ألمانيا في غربتي).
شم اذايي شن رحنونيت اينو. (أنت التي أخذتي حناني).
وحشخشم ثيكجادايي ثودساد غا ربار اينو. (اشتقت لك وأنت بعيدة عني لكنكِ قريبة لذهني).
من خلال هذا المقطع الغنائي تتضح قيمة الوطن والأرض في قلب الإنسان الأمازيغي بصفة عامة، والريفي بالخصوص، فرغم هجرته إلا أنه لم يستطع نسيان بلاده.
وضايي مارا ثخسذ وضايي ثمارت اينو. (تعالي إذا أردتِ تعالي يا أرضي).
وخا نش أويارغ ودجي ذاراي إينو. (رغم سفري فالأمر ليس بيدي).
مش غاكغ أشم توغ يما ثمزي إينو. (كيف أنساك وهناك أمي وطفولتي).
نش دايم إضحشغ جيغ ريمارث إينو. (أنا فيك يا أرضي ضحكت وتركت بصمتي).
تعكس لنا الكلمات السابقة تشبث المهاجر بذكرياته الجميلة في أرض الريف، وكذا حرقته على عائلته التي تركها رغمًا عنه، حيث وصل به الأمر لمخاطبة الأرض لكي تزوره، وهذا ما يؤكد لهفته الكبيرة و اشتياقه لها.
الأغنية الثانية هي بعنوان «ثغاربوت ن طرام (قارب الظلام)»، وفيما يأتي الكلمات مع ترجمة تقريبية:
ثغاربوت نطرام مين دام يتغير ثمزي امي ذاس ثكيد رغرور. (قارب الظلام ماهذا لماذا قمتِ بإغراء الطفولة).
ما ذ رغمام اشم يذرين ما ثيشرا و ثكار. (هل السحب التي غطتكِ أم آثار الرحيل).
نيغ ثني ثيمضرين ايثسيد ك بحرور. (أم هي القبور التي حملتي في أحضانك).
ماني ثكيد روروف أريف توغا يشار. (أينهم الآلاف؟ الريف كان ممتلئًا).
ثرا غيد ماغا ايروح خران زايم ردشور. (ناديتِ لماذا ذهب بسببك تركوا أحيائهم).
قدور ثوغا يقيم ذي ذمرث خو بدور. (قدور -اسم عالم- كان جالسًا فوق صخرة على الأرض).
خ ثغاربوت ن طرام يسرا وشاي ويار. (على قارب الظلام سمع فرحل).
ثغاربوت ن طرا اينقربن غ وعرور. (قارب الظلام الذي أنقل علو ظهره).
إنطلاقا من هاته الكلمات التي تعكس لنا نوعًا آخر من الهجرة بالريف، وهي الهجرة السرية بقوارب الموت، التي يعبر عنها الفنان بقارب الظلام الذي يحمل فوقه الأطفال والشباب والشيوخ، ويتساءل الفنان هنا عن سكان الريف الذين غادروا وتركوا وطنهم وأراضيهم.
3- الأغاني الشبابية:
من البديهي أن ظاهرة الهجرة لم تكن وليدة اللحظة ولم تنطلق من فراغ، وإنما كانت امتدادًا لتيارات هجروية داخلية عرفها المجتمع المغربي قبل نظام الحماية بعقود، فتركت أثارًا بينة على التطورات المتلاحقة للهجرة الحديثة وانسجمت في سياقها التاريخي[6]، فرغم مرور السنين لا زالت منطقة الريف تعرف هجرة الكثير من الناس، خاصة الشباب الذي يجد فيها الحل الأمثل في ظل الواقع المزري الذي يعيشه، والمعاناة التي يعانيها بسبب تفشي ظاهرة البطالة، ويظهر ذلك جليًّا من خلال العديد من الأغاني التي تعبر عن حلم الهجرة، وأخرى تحاول التطرق إلى هاته الظاهرة قصد إقناع الشباب بالعدول عنها، وهذا ما يستشف من أغنية الشاب الصاعد جوهان نوري الذي يحكي عن قصص واقعية لأناس هاجروا من الريف إبان الثورة السورية،

متنكرين كلاجئين سوريين نحو البلاد الأوروبية، هاته الهجرات التي كلفت المغرب عمومًا والريف خاصة فقدان العديد من الشباب، و هنا نعرض للكلمات الأمازيغية مع ترجمة تقريبية:
ثاروا ناريف إينو مين ذاوم ايخاسن. (أبناء ريفي ما الذي ينقصكم).
أبريد ن تركيا كنيو يسبوهرين. (طريق تركيا أصابتكم بالجنون).
كنييو واثسينام مين ذيني ايتوقعن. (أنتم لا تعرفون ما الذي يحصل هناك).
كارن ذي رغوابي مساكن سنوسن فاقن. (يعيشون في الغابات لا يستطيعون النوم).
ثاروا ناريف إينو توغاكنيو ذا حسن. (أبناء ريفي كنتم هنا أحسن).
وسيند إسورين إيكنيو يسفلسن. (جاء السوريون ففقدتم عقولكم).
يتساءل الفنان الأمازيغي الشاب عن سبب هجرة الشباب إلى الديار الأوروبية في الفترة الحالية، مؤكدًا على أن العيش بالريف أهون وأحسن، وأن من يسلك طريق تركيا غير الشرعية يعاني الويلات جراء الظروف القاسية التي يعيشها أثناء مغامرته هاته، ويرجع سبب هاته الهجرات إلى تأثر الإنسان الريفي بهجرة السوريين، واغتنام الفرصة للتخفي في صفة لاجئ من أجل تحقيق حلم الهجرة إلى خارج الوطن.
وين ذيها يويار يسمح وايني اللّه يعاون. (ذاك الذي هناك رحل بدون وداع).
يجا إحنجارن نس ترون خاص إيمطاون. (ترك أطفاله يذرفون عليه الدموع).
اريف اينو يخرا مارا هاجرن. (ريفي مهجور بالكامل فالكل قد تركه).
قيمن اوسورا جارسن تمعاشرن. (بقي فيه الشيوخ فقط يعيشون فيما بينهم).
هنا يعبر الفنان عن القصص الواقعية التي تعبر عن هذا النوع من الهجرة، ويعطي مثالًا للأب الذي هاجر دون إخبار أسرته تاركًا بذلك وراءه أولاده، كما يصف لنا حالة الريف بعد هاته الهجرات المتتالية، إذ أصبح فارغًا من الشباب الذين هم نبض المجتمع.
ورا شم أوثشما اينو تاريند كيدسن إخفنم. (حتى أنتِ يا أختي أصبحت منهم أي المهاجرون).
ثجيد مسكينة يمام تنيخسيس قبارنم. (تركتِ أمكِ تبكي بحرقة أمامك)[7].
يشير هنا الفنان الشاب جوهان إلى مشاركة المرأة أو الفتاة الأمازيغية في هاته الهجرات، رغم ما يعرف ثقافيًّا أن الفتاة الأمازيغية لم تكن لتخرج من البيت، واليوم ها هي تهاجر رفقة مجموعة من الشباب.

خاتمة

إن الأغنية الأمازيغية من الفنون التي شدت إليها –أكثر من غيرها– انتباه الجمهور الواسع، حيث تدل القرائن التاريخية على مدى افتتان الإنسان الأمازيغي بفن الغناء منذ القدم، وبالتالي فهي تعكس العديد من القضايا المجتمعية الأمازيغية بصفة عامة، والريفية بصفة خاصة، والتي من بينها الهجرة، هاته الظاهرة المستمرة سواء الشرعية منها أو غير الشرعية، ففي ظل الأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها منطقة الريف، فإن هجرة الشباب إلى خارج الوطن أصبحت من الأمور المقلقة، إذ لها انعكاسات سلبية على البلاد تتجلى في فقدان اليد العاملة الشبابية، وكذا خسارة العديد من الأدمغة والمواهب التي يمكن احتضانها والاهتمام بها لتشكل فيما بعد النواة الأساسية للمجتمع ●

الهوامش:

1– المفتوحي أحمد بوقرب، منطقة الحسيمة عبر التاريخ «مساهمتها في بناء الحضارة المغربية»، ج1، هوية المجال وارتباطه بالوطن وعلاقاته بالأخر، ط1، مطبعة الخليج العربي، تطوان المغرب، 2013، ص258.
2– الموسوعة العربية العالمية، ط2، المملكة العربية السعودية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، 1999، صفحة 73.
3– ابن منظور، لسان العرب، مجلد 2، د:ت، القاهرة، دارالمعارف، ص1304.
4– محمد نورالدين أفاية، «في بعض أنماط المتخيل»، مجلة الثقافة الشعبية، عدد 8، ص13.
5– بوشتى ذكي، محمد المسعودي، الغزل في الأغنية الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مركز الدراسات الأدبية والفنية والإنتاج السمعي البصري، دراسات وأبحاث رقم 2، المعارف الجديدة، الرباط، صص11– 12– 15.
6– أحمد أغلال، الدواعي التاريخية والاجتماعية للهجرة المغربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية سلسلة الندوات «هجرة المغاربة إلى الخارج»، الناظور 1999، ص51.
7– أغنية (أبريد ن تركيا) للفنان الشاب والصاعد جوهان نوري نشرت سنة 2016.

القائمة البيبليوغرافية:

المراجع:
– المفتوحي أحمد بوقرب، منطقة الحسيمة عبر التاريخ «مساهمتها في بناء الحضارة المغربية»، ج1، هوية المجال وارتباطه بالوطن وعلاقاته بالأخر، ط1، مطبعة الخليج العربي، تطوان المغرب.
– الموسوعة العربية العالمية، ط2، المملكة العربية السعودية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، 9991.
– ابن منظور، لسان العرب، مجلد 2، د:ت، القاهرة، دارالمعارف.
– محمد نورالدين أفايا، «في بعض أنماط المتخيل»، مجلة الثقافة الشعبية.
– بوشتى ذكي، محمد المسعودي، الغزل في الأغنية الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مركز الدراسات الأدبية والفنية والإنتاج السمعي البصري، دراسات وأبحاث رقم 2، المعارف الجديدة، الرباط.
– أحمد أغلال، الدواعي التاريخية والاجتماعية للهجرة المغربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية سلسلة الندوات «هجرة المغاربة إلى الخارج»، الناظور 9991.

الأغاني المعتمدة:

– أغنية الوليد ميمون «هاجاغ ثامرت إينو تلعغ غا بارا.. هاجرت موطني ورحت بعيدًا».
– مجوعة «أياون» الأغنية الأولى بعنوان «أزول ثمارت إينو.. (سلام على أرضي)»، والثانية تحت عنوان «ثاغاربوت ن طرام.. (قارب الظلام)».
– جوهان نوري أغنية «أبريد ن تركيا.. (طريق تركيا)» نشرت سنة 6102.

